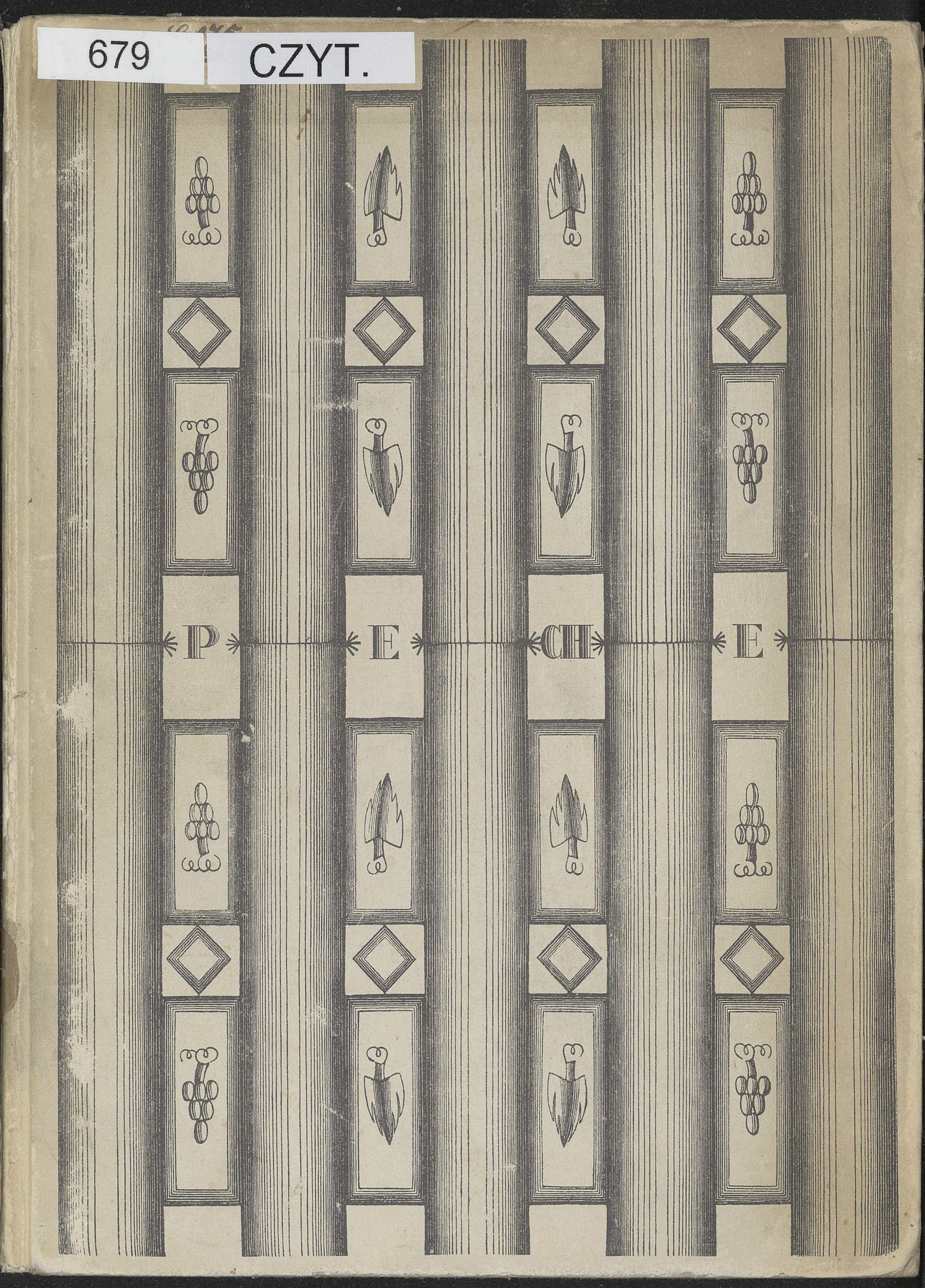

P E CH E

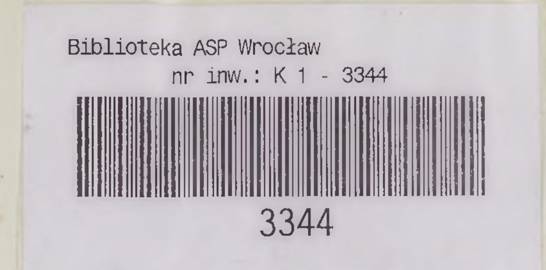


REPRÄSENTANTEN DER RENAISSANCE

HERAUSGEGEBEN VON HANNS FLOERKE

MIT EINHUNDERTNEUNUNDSECHZIG TAFELN

MÜNCHEN BEI GEORG MÜLLER MCMXXIV



INHALTSVERZEICHNIS

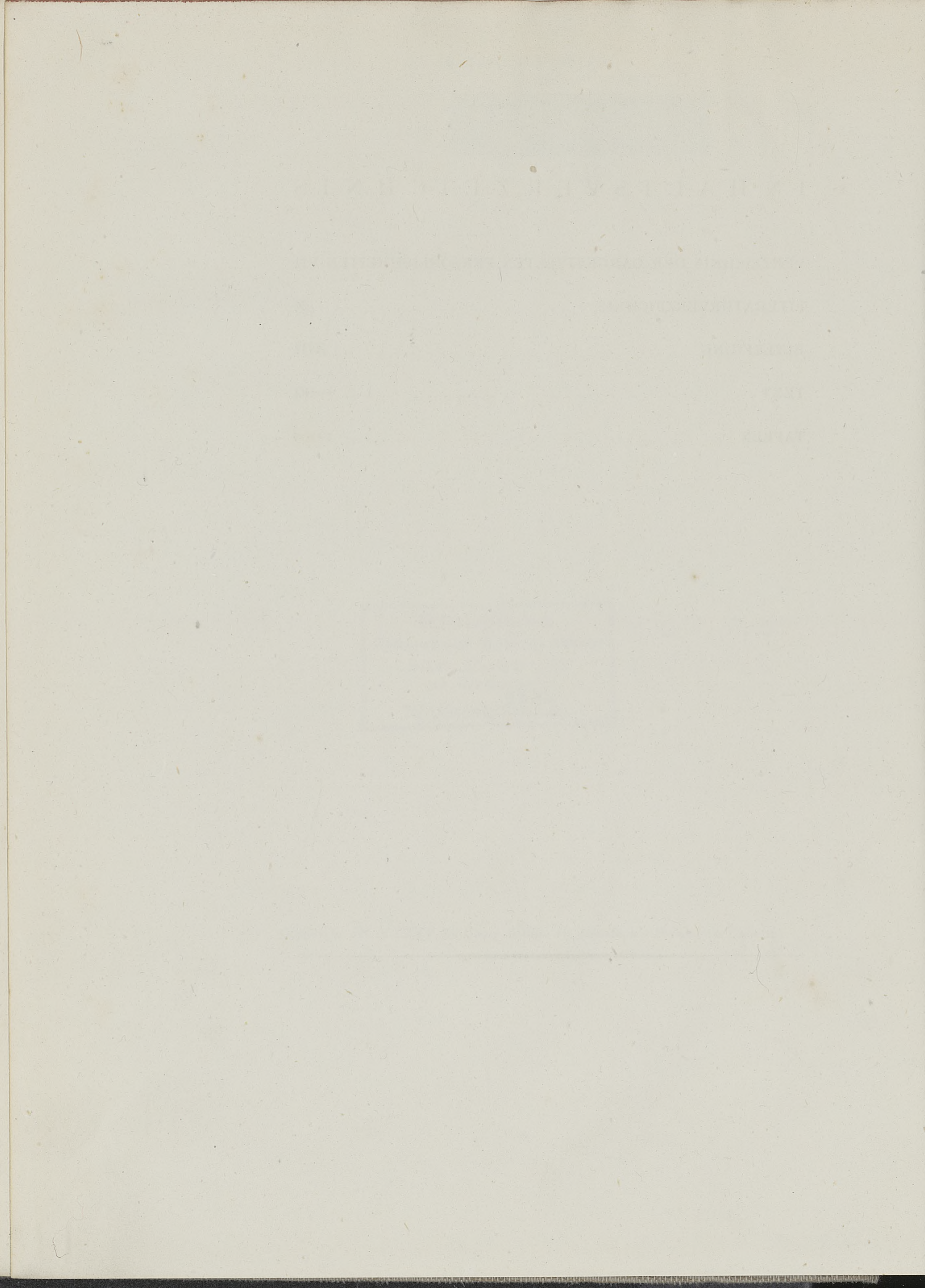
VERZEICHNIS DER DARGESTELLTEN PERSÖNLICHKEITEN VII

LITERATURVERZEICHNIS X

EINLEITUNG XIII

TEXT 1–184

TAFELN 1–169



VERZEICHNIS DER DARGESTELLTEN PERSÖNLICHKEITEN

Die Kursiv-Zahlen (1) bezeichnen die Tafeln.

Alberti, Leon Battista 92. *71.*
Alexander VI. 7. *6.*
d'Aragona, Tullia 179. *160.*
Aretino, Pietro 111. *85.*
Ariosto, Lodovico 107. *83.*
degli Atti, Isotta 171. *146.*
Avenzano, Pietro (Lucchese) 157. *126.*

de' Barberi, Jacopo 140. *113.*
de' Bardi, Contessina 169. *141.*
Bellini, Giovanni 126. *98.*
Bembo, Pietro 103. *80.*
Bentivoglio, Giovanni II. 62. *51/52.*
Bibbiena, Kardinal 15. *13.*
Boccaccio 88. *69.*
Borgia, Cesare 64. *53.*
Borgia, Lucrezia 178. *158/159.*
Botticelli, Sandro 133. *105/106.*
Bramante 131. *104.*
Brunellesco 120. *89* und *91.*
Buti, Lucrezia 172. *148.*

Cappello, Bianca 183. *168.*
Casio, Girolamo 106. *81.*
Castiglione, Baldassare 109. *84.*
v. Challant, Gräfin 177. *157.*
Chigi, Agostino 166. *135.*
Cimabue 121. *90.*
Clemens VII. 16. *14.*
Colleone, Bartolommeo 75. *62.*
Colleoni, Medea 171. *145.*
Colonna, Vittoria 180. *164/165.*
Cornaro, Caterina 173. *151.*
Cornaro, Luigi 166. *136.*
Cybò, Maddalena 177. *156.*

Dante 80. *66/67.*
Diamante, Fra 125. *95.*
Donatello 119. *89.*
Doni, Agnolo 167. *137.*
Doni, Maddalena 180. *162.*
Doria, Andrea 78. *64.*

d'Este, Alfonso I. 39. *33.*
d'Este, Beatrice 175. *153.*
d'Este, Borso 35. *30/31.*
d'Este, Ercole I. 37. *32.*
d'Este, Isabella 181. *166.*
d'Este, Lionello 33. *29.*
d'Este, Prinzessin 170. *142.*

Farnese, Giulia 179. *161.*
del Fede, Lucrezia 180. *163.*
Ficino, Marsilio 97. *75.*
da Fiesole, Fra Angelico 122. *93.*
Foscari, Francesco 68. *55.*
della Francesca, Pieros Gattin 173. *149.*
Gaddi, Agnolo 117. *88.*
Gaddi, Gaddo 116. *88.*
Gaddi, Taddeo 117. *88.*

Gaforio, Franchino 115. *86.*
Gattamelata 73. *60/61.*
Ghiberti, Lorenzo 121. *92.*
Ghirlandajo, Domenico 135. *109.*
Giamberti, Francesco di Bartolo 116. *87.*
Giotto 117. *89.*
Giovio, Paolo 105. *81.*
Gonzaga, Eleonora 182. *167.*
Gonzaga, Elisabetta 174. *152.*
Gonzaga, Francesco 4. *3.*
Gonzaga, Lodovico III. 51. *40/41.*
Gonzaga, Vespasiano (?) 52. *40.*
Gozzoli, Benozzo 126. *97.*
Gritti, Andrea 71. *58.*

Johanna I. von Neapel 168. *140.*
Julius II. 11. *8/11.*

Leo X. 13. *12.*
Lippi, Fra Filippo 123. *95.*
Lippi, Filippino 141. *115.*
Loredano, Lionardo 70. *57.*

Machiavelli, Niccolò 101. *78/79.*
Malatesta, Roberto 43. *36.*
Malatesta, Sigismondo 41. *34/35.*
Manetti, Antonio 120. *89.*
Manfredi, Astorre III. 61. *50.*
Manfredi, Barbara 171. *144.*
Mantegna, Andrea 129. *101/102.*
Marcello, Niccolò 70. *56.*
Martin V. 1. *1.*
Masaccio 123. *94.*
de' Medici, Carlo 27. *22.*
de' Medici, Cosimo 21. *17.*
de' Medici, Donato 27. *21.*
de' Medici, Giovanni di Giovanni 32. *28.*
de' Medici, Giovanni di Pierfrancesco 28. *25.*
de' Medici, Giuliano di Lorenzo 30. *27.*
de' Medici, Giuliano di Piero 28. *23/24.*
de' Medici, Lorenzo 23. *18.*
de' Medici, Lorenzo di Piero 24. *19* und *20.*
de' Medici, Piero di Lorenzo 29. *26.*
Mellini, Pietro 163. *132.*
Melozzo da Forlì 128. *100.*
da Messina, Antonello 125. *96.*
Michelangelo 144. *117.*
Mocenigo, Tommaso 67. *54.*
da Montefeltre, Federigo 47. *38.*
da Montefeltre, Guidobaldo 50. *39.*
da Montefeltre, Oddantonio 45. *37.*

Navagero, Antonio 168. *139.*

Ordelaffi, Pino II. 60. *49.*

Pacioli, Luca 139. *113.*
Palma Vecchio 149. *119.*
Palmieri, Matteo 94. *72.*
Panciatichi, Bartolommeo 167. *138.*
Panciatichi, Lucrezia 183. *169.*
Paul III. 18. *15* und *16.*
Perugino, Pietro 134. *107/108.*
Pesaro, Benedetto 77. *63.*
Petrarca 83. *68.*
Pico della Mirandola, Giovanni 99. *77.*
Pinturicchio 140. *114.*
Pitti, Luca 157. *127.*
Pius II. 2. *2.*
Platina 95. *73.*
Poliziano, Angelo 98. *76.*
Pulci, Luigi 96. *74.*

Raffael 150. *120/121.*
Riario, Girolamo 58. *47/48.*
Riario, Pietro 6. *5.*
Romano, Giulio 154. *124.*
della Rovere, Giovanni 59. *48.*

de' Salutati, Leonardo 4. *4.*
de' Salviati, Francesco 23. *18.*
da Sangallo, Francesco 154. *123.*
del Sarto Andrea 152. *122.*
Sassetti, Francesco 163. *133.*
Savonarola, Girolamo 9. *7.*
Sforza, Battista 170. *143.*
Sforza, Caterina 176. *154/155.*
Sforza, Francesco 53. *43.*
Sforza, Galeazzo Maria 54. *44.*
Sforza, Lodovico (Moro) 55. *45/46.*
Signorelli, Luca 130. *103.*
Sixtus IV. 5. *5.*
Soderini, Piero 164. *134.*
Sodoma 142. *116.* und *121.*
Spinelli, Niccolo 136. *110.*
Squarcione, Francesco 130. *102.*
Strozzi, Filippo I. 160. *130.*
Strozzi, Filippo II. 161. *131.*
Strozzi, Marietta 172. *147.*
Strozzi, Niccolò 159. *129.*

Tizian 147. *118.*
Tornabuoni, Lodovica 173. *150.*
degli Uberti, Farinata 72. *59.*
Uccello, Paolo 118. *89.*
da Uzzano, Niccolò 91. *70.*

Vanni, Onofrio 159. *128.*
Veniero, Sebastiano 79. *65.*
Veronese, Paolo 155. *125.*
Verrocchio 127. *99.*
da Vinci, Lionardo 137. *111/112.*

LITERATURVERZEICHNIS

Affo, Ireneo. Vita di Donna Giulia Gonzaga (Raccolta Ferrarese di Opuscoli scientifci e letterarj di ch. Autori Italiani. Tom VIII. In Vinegia 1781.

Agnelli, Giuseppe. Ferrara e Pomposa. Bergamo 1906. Con 138 illustrazioni.

Alberti, Leandro. Descrittione di tutta l'Italia. In Venetia 1596.

Archivio storico italiano ossia raccolta di opere e documenti. . . risguardanti la storia d'Italia. Firenze 1842 ff.

Archivio storico italiano. Nuova Serie. Firenze 1855 ff.

Aretino, Leonardo. Istoria fiorentina, trad. in volgare da Donato Acciajuoli. Firenze 1861.

Bandello, Matteo. Die Novellen, übertragen von Hanns Floerke. München 1920 bei Georg Müller. (Perlen älterer roman. Prosa, Bd. 27-29.)

Bartoli, Adolfo. Storia della letteratura italiana. Firenze 1878-1884.

Nouvelle *Biographie* générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Paris 1855 ff.

Jacobi Bonfadii annalium Genuensium ab ann. 1528 recup. Libertatis usque ad ann. 1550 libri quinque cura et studio Abb. A. Sambuca Brixiae 1747.

Burckhardt, Jakob. Die Kultur der Renaissance in Italien, 9. von Ludw. Geiger durchgearb. Auflage. Leipzig 1904.

Burckhardt, Jakob. Geschichte der Renaissance in Italien. 4. Aufl., bearb. v. H. Holtzinger. Stuttgart 1904.

Capponi, Gino. Storia della Repubblica di Firenze. II. Edit. Firenze 1876. 3. vol.

v. Chledowski, Casimir. Der Hof von Ferrara. München, Georg Müller, 1919.

v. Chledowski, Casimir. Rom. Die Menschen der Renaissance. München bei Georg Müller, 1922.

Cian, Vittorio. Il Cortegiano del conte Baldesar Castiglione. Firenze 1894.

Clementini, Cesare. Raccolto istorico della fondatione di Rimino e dell'origine e Vite de' Malatesti. Rimino. 1617.

Dante Alighieri. La divina Commedia col coimento di Pietro Fraticelli. Firenze 1871.

Delle *Donne illustri italiane* dal XIII. al XIX. secolo. Roma 1855.

Eroli, Marchese Giovanni. Erasmo Gattamelata da Narni, suoi monumenti e sua famiglia. Roma 1876.

v. Fabriczy, Cornelius. Medaillen der italienischen Renaissance. Mit 181 Abbildungen. Leipzig o. J.

Frizzi, Antonio. Memoire per la storia di Ferrara. Ferrara 1791–1809.

Gottschewski, Adolf. Über die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Straßburg 1908. Mit 45 Abb.

Graf, Arturo. Attraverso il Cinquecento. Torino 1888.

Gregorovius, Ferdinand. Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. Stuttgart 1906.

Gregorovius, Ferdinand. Lucrezia Borgia. Nach Urkunden und Korrespondenzen ihrer eigenen Zeit. Stuttgart 1874.

Heyck, Ed. Die Mediceer. Bielefeld 1897. m. 152 Abb.

(Giovio) Pauli Jovii Novocomensis episcopi Nucerini Illustrium Virorum vitae. Basileae 1559. 2 vol.

Landucci, Luca. Diario fiorentino dal 1450 al 1516, continuato da un anonimo fino al

1542, pubbl. sui cod. della comunale di Siena e della Marucelliana con annot. da J. del Badia. Firenze 1883.

Luzio, Al. e. Ridolfo Renier. Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga. Roma 1893.

Machiavelli, Niccolò. Le istorie fiorentine. Firenze 1851 (3. ediz.).

Mähly, Jacob. Angelus Politianus. Ein Kulturbild aus der Renaissance. Leipzig 1864.

Malaguzzi-Valeri, Fr. La Corte di Lodovico il Moro. Milano 1913. 1000 Ill. 40 Tafeln.

Monnier, Philippe. Le Quattrocento. Essai sur l'histoire littéraire du XV. siècle italien. Nouv. Éd. Paris 1912.

Nardi, Jacopo. Istorie della Città di Firenze, ridotta alle lezione de' codici originali . . . per cura di L. Arbib. Firenze 1842.

L'Osservatore Fiorentino sugli edifici della sua patria. III. Ediz. Firenze 1821. 8 Bde.

Perrens, F. T. Hieronymus Savonarola, nach Originalurkunden und größtenteils ungedruckten Schriften. Übers. v. J. F. Schröder, Braunschweig 1858.

Platina, Battista e Onofrio Panvinio. Delle Vite de' Sommi Pontefici. In Venetia 1608.

Repetti, Emanuele. Dizionario geografico fisico storico della Toscana. Firenze 1833 ff.

v. Reumont, Alfred. Geschichte Toscanas seit Ende des florentinischen Freistaats. Gotha 1876.

Roscoe, William. The Life of Lorenzo de' Medici. Basil. 1799. 4 vol.

Schnitzer, Joseph. Savonarola. Ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance. Mit 35 Abb. im Text und 32 Tafeln. München bei Ernst Reinhardt 1924. 2 Bde.

Schück, Julius. Aldus Manutius und seine Zeitgenossen in Italien und Deutschland. Berlin 1862.

Siebenkees, J. P. Lebensbeschreibung der Bianca Capello de' Medici, Großherzogin von Toskana. Gotha 1789.

de' Sismondi, Sismondo. Histoire des Républiques italiennes du Moyen-âge. Zürich 1807–1818.

Steger, Friedrich. Geschichte Franz Sforzas und der italienischen Condottieri. Leipzig 1853.

Ugolini, Filippo. Storia dei conti e duchi d'Urbino. Firenze 1859. 2 vol.

Villari, Pasquale. Niccolò Machiavelli e i suoi tempi. I. II. III. Firenze 1877.

Vasari, Giorgio. Der literarische Nachlaß. Herausgeg. u. m. krit. Apparat versehen v. K. Frey. München, bei Georg Müller 1923.

Villani. Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani secondo le migliori stampe . . . Trieste 1857 (Bibl. class. ital. Nr. 21).

Voigt, Georg. Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Berlin 1859.

Vossler, Karl. Pietro Aretinos künstlerisches Bekenntnis. Heidelberg 1900.

Weese, Artur. Renaissance-Probleme. Bern, 1906.

Wiese u. Percopo. Geschichte der italien. Litteratur v. d. ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig. 1899.

Wölfflin, Heinrich. Die klassische Kunst. München 1899.

Woltmann, Ludwig. Die Germanen und die Renaissance in Italien. Leipzig 1905. Mit 117 Bildnissen.

In der Thiemann-Schrift gedruckt von Friedrich Jasper, Wien, III.

Autotypien von C. Angerer & Göschl, Wien, XVI.

Das Kunstdruckpapier stammt aus der Dresdner
Chromo-Kunstdruck-Papierfabrik Krause & Baumann A.-G.

Der Einband
ist die Wiedergabe einer Ledermappe von Dagobert Peche (1920).
Mit diesem originalen Hand-Lederband, hergestellt von der »Wiener Werkstätte«, ist die einmalige, auf zehn numerierte Exemplare beschränkte Vorzugsausgabe des vorliegenden Buches versehen.

Er liebte die Falter, die Blumen und Kinder.

Von den Schmetterlingen hatte er einen Kasten voll. Die schönsten nahm er heraus, spannte sie behutsam, so daß kein Glanz, kein Stäubchen verloren ging, in ein weiches, wolliges Bett, brachte jedes für sich in einen Rahmen und behängte damit die Wände seiner guten Stube. Da war dann der Brasilianer zu sehen: schwarz, grün und silbern im weißen Felde, der Schmelz der Flügel durchsponnen von feinem Äder-werk wie umstegtes Email, inmitten die schlanke Raupe mit den langen, vorgreifenden Fühlern. Das zu bereiten und immer wieder zu betrachten, bot ihm mehr Lust als die allerschönsten Bilder. Es war ihm Kunsthandwerk vom lieben Gott.

Er liebte die Blumen ohne Wahl. Die Literaten, die ihn gern zu ihrer Sippschaft zählten, obschon er sie gar nicht mochte, haben ihm eine besondere Sympathie für Orchi-deen angedichtet. Denn die Orchidee schien ihnen ein Gleichnis für die abenteuernde Phan-tasie und das frühe Welken dieses Jünglings. Aber die Literaten haben immer unrecht. Er liebte alle Blumen und am meisten nicht die absonderlichen der Treibhäuser, sondern die schlichten Blumen des Feldes, neben Primeln und Nelken die mannigfachen Winden mit den dünnen, frei gekrümmten Stengeln und den farbig angehauchten Eintagsblüten. Er konnte nie genug davon im Hause haben, seine Hand wurde nicht müde, in ihrem losen Ungefähr zu wühlen und es immer wieder neu zu ordnen. Das war ihm mehr als ein Spiel, war tiefe Versonnenheit in der Landschaft seiner Heimat, Zwiegespräch mit ihren lieblichsten Boten und Glück der reinen Selbstbesinnung.

Vor allem aber hielt er es mit den Kindern. Zweimal hat ihn das Leben tragisch mitgenommen, beidemal halfen ihm die Kinder. Als er beginnen wollte, fehlte es an Arbeit. Jede Mühe, sie zu finden, war umsonst. Darüber geriet er in qualvolle Unrast, das Arbeits-zimmer wurde ihm zum Käfig. Aber wenn das eine Töchterchen, das er damals schon hatte, zu seinen Füßen kramte, wurde der fruchtlos kritzelnde Mann am Reißbrett ruhig, nur die Nähe des Kindes konnte ihn besänftigen. Und dann, als ihm ein früher Tod schon vor Augen stand, war wieder ein Töchterchen zur Stelle, das ihn auf Augenblicke oder Stunden das ungemeine, jedem verschwiegene Leid vergessen ließ. Zwischen Fieber und Fieber konnte er wie ein großer Bub mit dem Menschlein im Grase balgen, das knospende Leben im Sonnenlicht förmlich einschlürfen, sorgenfrei und selig. So sehr liebte er dieses Kind, daß er sich selbst und sein Schicksal darüber vergaß.

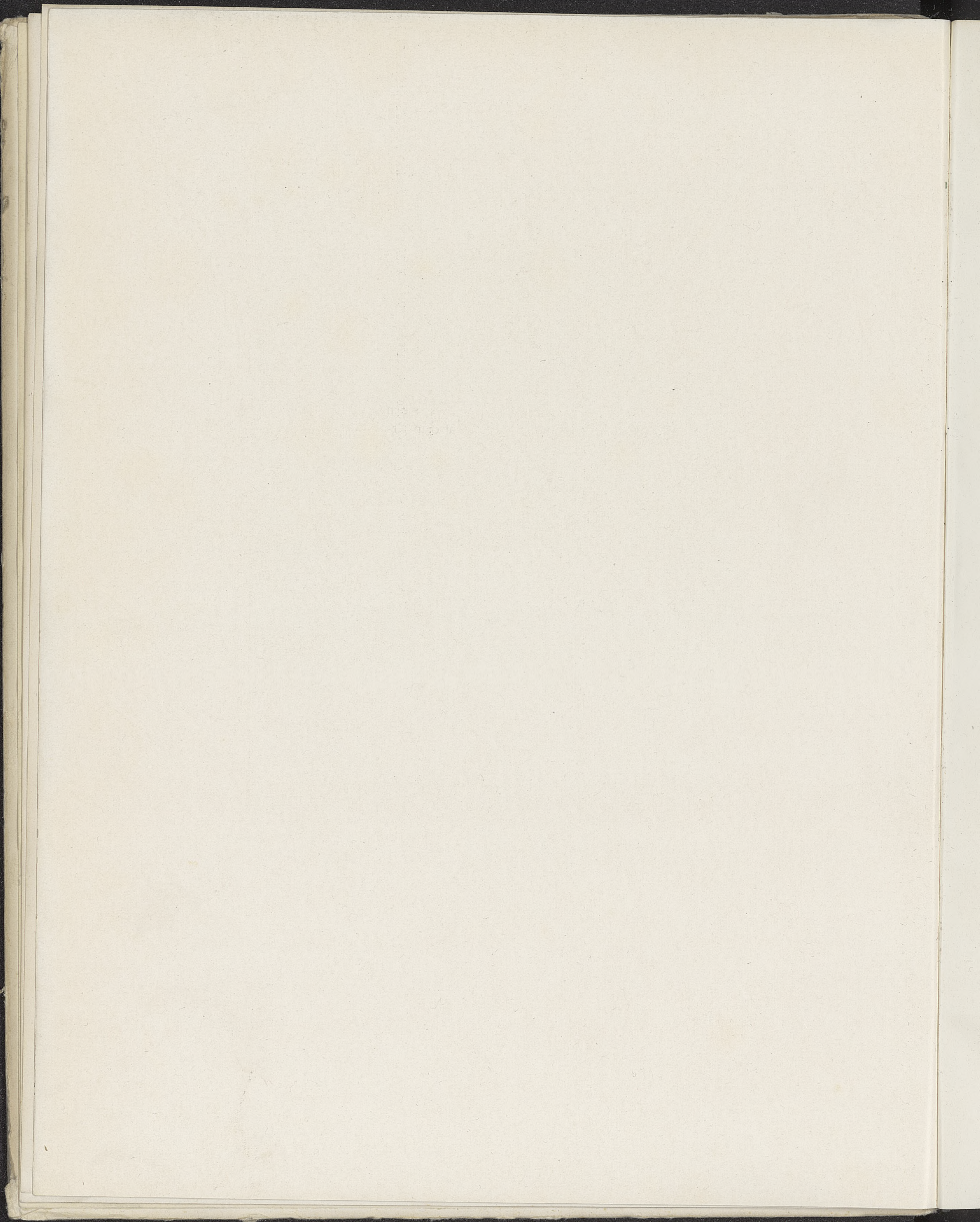
Er wollte es Daphne nennen. Man kennt das griechische Märchen von der Verwand-lung der Magd in den Lorbeer. Ihm schien es das schönste von allen. Auf vielen seiner Zeichnungen und auf manchem Gewebe taucht es wieder auf: eine fliehende Gestalt im Gezweig, die Füße schon Blätter. Aber auch aus entfernteren Gebilden seiner Hand tritt es, umständlich verkleidet und weitergeführt, immer von neuem hervor: Tiere und Pflanzen und Dinge verbinden sich zu e i n e m Gewächs. So durchsprossen sah er, der doch weder Maler noch Bildner, sondern ein Kunsthandwerker war, seine Welt. »Daphne«, das war ihm nicht nur ein Leitmotiv für sein Werk, es war dieses Werkes holdester Sinn.

Er liebte die Falter, die Blumen und die Kinder. Jedes für sich, noch mehr ihren zarten Verein. Denn ihm schien die Dreizahl heimlich verwandt. Und so, aus den selt-samen Arabesken der Falter, aus dem Farbenduft der Blumen und aus heller Kinderlust wob er nicht jede, aber die vollkommenste Anmut seines Werkes, die — durch allen Wechsel der Formen — des Künstlers menschliches Wesen bewahrte.



»Kunst ist das Bestreben, die unsichtbaren Rhythmen, welche uns umgeben, zu ahnen, ihr Gesetz zu finden, das Chaos zu klären.«

Notiz des Künstlers.



Die moderne Theorie hat sich beinahe krampfhaft bemüht, die Einhelligkeit alles Kunsthandwerkes nachzuweisen. Es gibt aber mindestens vier Arten von Kunsthandwerk, deren natürliche Verwandtschaft weitaus leichter wiegt als ihr grundsätzlicher Unterschied.

Die eine entspricht jener althergebrachten und bodenständigen Übung der Hand, die im Spiel volkstümlicher Kräfte gute und weise und deshalb auch schöne Dinge hervorbringt. Sie ist die Mutter der übrigen, ihrer mehr oder minder geratenen Söhne.

Die zweite kommt von der Architektur her und folgert jede ihrer Formen aus diesem ernsteren, größeren Zusammenhang.

Die dritte ist ein Produkt der Logik, das erst in neuester Zeit der Werkbund zur Darstellung gebracht hat. Abgeleitet von den Begriffen des echten Werkstoffes, seiner gerechten Behandlung und der klaren Zweckmäßigkeit, ist sie nach lebensvollen Anfängen und vor ihrer gegenwärtigen ernsten Formerneuerung, also in ihrer vom Kriege geschwächten mittleren Zeit, der Despotie dieser Begriffe und damit auch derselben Organisation zum Opfer gefallen, der sie ihre Entstehung verdankte. Denn über kurz oder lang muß jede Organisation als ein Zwang auf die freien Kräfte wirken, ohne welche die Kunst im Handwerk nicht bestehen kann, und das disziplinierte Handwerk im Belanglosen verflachen.

Gegen eine solche Erstarrung zum System, das mit seinem Anspruch auf allgemeine Gültigkeit auch sonst das Ende der wahrhaft schöpferischen Epochen bedeutet und immer das untrügliche Signal des Verfalles wird, steht dann zuweilen eine polare Gegenkraft auf, um die gefährdete Entwicklung an sich zu reißen. Sie kehrt wieder zum Quell des Handwerks zurück, zur Liebe für die unmittelbare Arbeit im Stoff. Über alles andere aber setzt sie sich hinweg. Sie folgert das Schöne nicht mehr aus dem Guten, sondern stellt es voran. Sie ist frei bis zum Ungebundenen, unzweckmäßig bis zum Zwecklosen, phantasievoll bis zum Phantastischen. Sie ist so sehr individuell, daß in ihren Erzeugnissen der Organismus der Sache überwältigt wird von dem Organismus der Persönlichkeit, die sich in jedem ihrer Werke selbstherrlich abbildet. Sie betont bis zum Übermaß die Kunst im Handwerk.

Von dieser Art, die wir als die vierte zählen, ist das Kunsthandwerk Dagobert Peches.

Man wird es zum Unterschied von den anderen — dem Volks-, dem Architekten- und dem Werkbundhandwerk — besser schon jetzt ein Künstlerhandwerk nennen können.

Seine Entfaltung beginnt in Köln 1914, also auf derselben Ausstellung, die den aus handwerklichen Anfängen entwickelten Werkbund auf der Höhe, zugleich aber auch schon im Kompromiß mit seinem stärksten Widersacher, mit dem Geist der Industrialisierung, gezeigt hat. Die Farbenschau am Eingange der Ausstellung beleuchtete die Situation: eine großartige Kundgebung der rheinischen Fabriken, aber eben eine von Fabriken, deren Erzeugnis, gleich hervorragend durch Ökonomie, Präzision und Qualität, eine Konkurrenz des Handwerks glattweg illusorisch machte. Von allen Seiten spürte man die Gefahr, aber man fand nicht den Mut, ihr offen und eindeutig zu begegnen. Man begnügte sich mit einem Notausgang. Die Tagung der Bundesleute hatte das »Typenwerk« zum Gegenstand, die Majorität entschied dafür, zwischen Industrie und Gewerbe schien das reine Handwerk endgültig durchgefallen. Und Peche? Der »Raum für die Malerei«, den er damals im Österreichischen Hause darbot, ließ seinen Standpunkt zur Sache unschwer erkennen. Der Debatte über das Typische setzte er sinnfällig das Einmalige, dem Ordentlichen das Außerordentliche entgegen. Man mag über die Frage der Vereinigung jener drei Arbeitsformen,

deren Bejahung im Werkbund allmählich notwendig geworden, verschiedener Ansicht sein. Für Peche gab es keinen Zweifel. Er war und blieb der absolute Handwerker. So stellte er sich schon damals gegen eine ganze große Bewegung, die noch für Jahre hinaus die Bewegung der Zeit bleiben sollte, und mußte nun allein seinen Weg gehen. In diesem Sinne ist Köln der historische Augenblick seiner Kunst gewesen, ihre Rolle im allgemeinen Ablauf des kunsthandwerklichen Geschehens auch für die Zukunft festgelegt.

Aber mit der Fronde gegen das Reglement, mit dem Widerstand gegen die Maschine und dem Abscheu gegen alles Gewerbliche, das zuletzt ja doch nur im Banalen endigt, war die innere Lage des Künstlers noch nicht völlig klar geworden. Es gab Gesetzmäßigkeiten, denen sich ein Mann seines Metiers nicht ohneweiters entziehen konnte. Zur natürlichen der Volkskunst hat er je später je mehr wieder heimgefunden. Wichtiger aber für den Charakter seines Werkes wurde das Verhältnis zur Architektur. Denn aus dem Geist der Architektur war jenes Wiener Handwerk hervorgegangen, das ihn von Beginn an umgab, und Josef Hoffmann sein verehrter Meister. Die Kunst Peches widerstrebt auch diesem Zusammenhalt, sie ist unarchitektonisch. Es wäre gefährlich, schon jetzt zu sagen, sie sei ornamental. Denn selbst wenn dieses Wort für ihr Wesen zuträfe, müßte es erst mit dem neuen reicheren Sinn gefüllt werden, den der Künstler ihm gegeben hat.

Nicht anders verhält es sich mit dem sozialen Spannkreis, den sonst das Handwerk als ein Zweig der angewandten Kunst umfaßt. Auch hier steht das Handwerk Peches gegen die Richtung der Zeit. Denn es ist unsozial. Mit den tätigen Daseinsschichten des Arbeiters und Bürgers hat es nichts gemein. Ihm fehlt die Lebensbreite, selbstredend auch die ethische Absicht greifbar gröberer Form. Nicht aber Lebenstiefe, sofern diese eine zarte Verwurzelung in der geistigen Umwelt bedeutet, also nicht der neue Humanismus. Gleichgültig gegenüber dem alltäglichen Bedürfnis, ist es nur der schwebenden Sensualität der Zeit verschwistert, sein Ziel die festliche Verfeinerung des Lebens. Man wäre versucht zu sagen, sein Werk sei kultiviert. Aber das könnte wie ein Gegensatz zur Kultur genommen werden und wird deshalb einstweilen offene Frage bleiben müssen. Man wäre auch versucht zu sagen, es sei aristokratisch. Aber das darf schon jetzt nicht so verstanden werden, als ob es einen bestimmten Ausschnitt der vorhandenen Gesellschaft im Auge hätte. Seine unabhängige, rein ästhetische Natur schließt jede Dienstbarkeit von vornherein aus. Wie sonst nur freie Kunst, dient es sich selbst, ist irreal, modern und zeitlos, ist Künstlerhandwerk.

Im übrigen sind hier, wo fast überall das Unvorhergesehene in Erscheinung tritt, die glatten, vorgefaßten Formeln schlecht am Platze. Noch schlechter die Kapriolen der berufsmäßigen Spiegelfechter, die in der wunderbaren Mannigfaltigkeit, Erfindung und Leichtigkeit dieses Schaffens nur glückliche Launen erblicken wollten, Einfälle des Augenblicks, mit ihm vergänglich, ein extravagantes Kreisen um den Mittelpunkt »Dame«. Unsere Betrachtung muß verantwortlicher sein. Sie wird, was hier zwischen den zwei entlegensten Polen — dem Gefühl für die Landschaft und dem für den Luxus — sich ergibt, auf die geschlossene Einheit des Künstlerwesens zurückführen, in dem scheinbaren Spiel den Ernst, in der Laune den Charakter, in der Willkür das Gesetz des Temperaments aufsuchen müssen, um am Ende auch sein Werk in das Recht seiner schönen Bedeutung historisch einzusetzen.

DIE JUGEND

Er war am 3. April 1887 im salzburgischen St. Michael geboren, wo sein Vater Heinrich — ein Südsteirer und Abkömmling einer alten Offiziersfamilie — damals das Amt eines Notars versah. Die Mutter Ernestine, eine geborene Kainrath, stammte aus Kärnten und sprach, trotz ihres deutschen Namens, auch späterhin noch gern slowenisch. Frühzeitig mußte der Knabe das Leben des wandernden Beamten mitmachen, von St. Michael ging es nach Oberndorf an der Salzach, dann nach Neufelden in Oberösterreich und nach Kremsmünster, bis endlich in Salzburg längere Rast gehalten wurde. Hier absolvierte Dagobert die Realschule.

Schon diesem dürftigen Jugendbericht ist mehreres von künftiger Bedeutung zu entnehmen. Beide Eltern waren »Grenzdeutsche« — das unruhige Blut, die besondere Neigung und Empfindlichkeit des Grenzdeutschen für fremde entwickelte Kulturen sollten in ihrem Sohne sinnfällig und fruchtbar hervortreten. Bis nahe an sein zwanzigstes Lebensjahr bewegte er sich in der österreichischen Provinz, der er selber entwachsen war, teilnehmend umgeben von ihren ursprünglichen Volkskräften — später wird er, nach Olbrich und neben Hoffmann, einer von den vielen, die mit ihrem provinziellen Erbgut die moderne »Wiener« Kunst quellhaft erfrischt und ihren Aufschwung recht eigentlich herbeigeführt haben. Die Stationen seiner jungen Wanderschaft lagen alle im Alpenvorland, die Orte hier sind ländlich, die Landschaft immer gegenwärtig — das bleibt sie ihm auch für die Zukunft: eingepfercht in die trüben Zinsviertel der Großstadt, sinnt die Sehnsucht des Künstlers der Landschaft seiner Heimat nach, bis zum letzten Atemzug hält sein Werk ihren mannigfaltigen Blumen die Treue und vertreibt jede andrängende Schwermut mit ihren unvergessenen Heiterkeiten. Niemals hat sich Peche — trotz allem widersprechenden Anschein — von diesen Wurzeln seiner Kindheit losgemacht.

Dabei bleibt vieles offene Frage. Zwei Photos aus diesen Zeiten zeigen es an. Auf dem einen erscheint unser Realschüler in einem regellosen Trupp Kameraden gleichen Alters, draußen auf der Landstraße, vor dem letzten Haus am Gartenzaun; der über das Maß seiner Kleider aufgeschossene Junge mit den langen ratlosen Gliedern und dem schmal geschnittenen Kopf sticht beträchtlich ab von seinen derben, bäurischen Spießgesellen, aber auch er ist voll Bubenlust an verübtem oder geplantem Unfug. Und dann das zweite: Dagobert im schwarzen Maturantenrock — ein vollendeter Leichenbitter. Zwischen diesen beiden Haltungen lag das weite, unbekannte Land seiner ersten Jugend.

Aber auch auf den späteren Bildern tritt derselbe Zwiespalt deutlich zutage, die einen strotzen von kindlichem Übermut, die anderen sind tragisch umschattet. Hier Spitzbub, dort Griesgram — wo liegt die Wahrheit? Vielleicht in der Mitte: in unbewachten Augenblicken, vor der Kamera des Amateurs, erscheint er als der große, gutgelaunte, herzensfrische Junge, der er im Grunde bis fast an sein Ende geblieben ist, vor der Welt bekleidet er sich mit der offiziellen Miene des »Raunzers«.

Als letzter, wichtigster Posten auf der vagen Nachrechnung von Peches Jugend steht Salzburg. Hier erst betreten wir festen Boden. Die Holdseligkeit der Stadt, wo Natur und Bauwesen einander mit kühner, südlicher Pracht begegnen, sie wurde ihm zum tiefwirkenden Erlebnis. In Salzburg muß es geschehen sein, daß sich — ihm selbst kaum bewußt — die Liebe für Bauernblumen, die er aus den Dorfgärten seiner Kindheit mitgebracht, zu Träumen von Zauberblumen verwandelt hat. Und für alle Zeiten blieb sein Weg von der hohen, unwirklichen Anmut dieser Stadt gesegnet. Der natürliche Hang seiner Phantasie zu überschäumender Schönheit, der Sinn für aristokratische Kultur, für

einen zwecklos verfeinerten Luxus und seine Vollendung im Barock, aufgelöst im Malerischen, umfangen und bekrönt vom Landschaftlichen — das alles und noch mehr fand hier den reichsten Nährboden. Man wird sich danach nicht mehr wundern können, wenn der Jüngling — nach den anders gerichteten Lehrjahren — dem Barock wieder in die Arme stürzte, wenn er der Architektur zeitlebens auf Malerart widerstand und wenn noch in seinen spätesten unterschiedlichen Arbeiten selbst Häuser, Tiere und Menschen in Gewächsen, also in Sprößlingen der Landschaft, ausmündeten. Salzburg war die erste Heimat seiner Kunst. Und auch ihre Reife ist nicht anders zu deuten als eine Vermählung von Salzburg mit Wien.

Jetzt stand der Abiturient vor der Berufswahl. Er wollte Maler werden. Doch da der ältere Bruder Ernst schon auf dieser Laufbahn war, mußte er sich wohl oder übel zur Architektur bequemen. Es ist im allgemeinen müßig, darüber nachzudenken, ob ein Künstler in einem andern Fach zu höheren Leistungen gekommen wäre. Aber da diese Frage für Peche gelegentlich aufgeworfen wurde, muß man sagen: er ist zum Glück weder nach seinem Willen Maler, noch nach dem Beschluß der Eltern Architekt geworden. Das Feld, auf dem er zuletzt landete, das Kunsthandwerk, war das beste für seine eigentümliche Begabung. Und auch der Weg dorthin war gut.

Schon die Wiener Technik, mit der er begann, bot — wie farblos auch ihr Unterricht gewesen sein mag — eine gesunde Grundlage für einen Jüngling, dessen genialisches, nach vielen Seiten hinstrebendes Temperament im Hinblick auf seinen künftigen Beruf nichts so sehr brauchte als die Zucht der Architektur. Auf der Akademie, wohin er nach zwei Jahren überging, fand er dann in Friedrich Ohmann einen Lehrer, der die ersten persönlichen Regungen der Schüler nicht nur geduldet, sondern mit warmer Teilnahme gefördert hat. In seiner Klasse war es möglich, daß sich die äußersten Kontraste — etwa nach Oskar Strnad, jetzt Peche — naturgemäß entfalten konnten.

Es ist hier vielleicht der geeignete Ort, mit einigen näheren Worten auf das innere Verhältnis Peches zur Architektur hinzuweisen, deren Jünger wider Willen er jetzt geworden war. Strnad und Peche — das klingt geradezu wie eine gegenseitige Verleugnung. Der eine ganz Architekt, der alles vom wohlgemessenen Raume herleitet, ordnungliebend, zweckbewußt und scharfsinnig, ein Logiker von bewundernswerter Konsequenz, der die freien Kräfte der Gestaltung, des Gefühls und der Phantasie in strengster Botmäßigkeit hält, also in einem feiner und reicher entwickelten Sinne ein Fortsetzer des großen Ingenieurs Otto Wagner, des Begründers der neuen Wiener Bauschule. Mit dem Rüstzeug dieser Schule ist nun Peche auf keine Weise beizukommen. Er stellt sich außerhalb ihrer Gesetze, auf den andern Pol. Denn er ist Antirationalist, ist das gerade Gegenteil vom Typ des modernen Ingenieur-Architekten. Und darum auch sein Kunsthandwerk nicht von der Art, die sich von der Architektur herleitet, um aus diesem höheren Zusammenhang ihre Disziplin, Form und Rhythmik zu empfangen.

Der nach Wagner und vor Strnad herangereifte Adolf Loos, ein Baumeister im reinsten Sinne des Wortes, hat aus seiner reinen, unbedingten Baumeisterschaft den Schluß gezogen: Ornament ist Verbrechen. Und hat damit auch den kaum überbrückbaren Gegensatz des architektonischen Kunsthandwerks zu dem von Dagobert Peche auf die knappste Formel gebracht. Man wird gut daran tun, diesen Gegensatz von vornherein im Auge zu behalten. Unsere vornehmste Aufgabe aber muß es sein, das »Ornament« des Pecheschen Handwerkes zu erklären und von dem Vorwurf des Verbrechens zu befreien.

Der angedeuteten Disposition des Künstlers entsprechend, fehlt seinen ersten Versuchen in der Baukunst der Drang und Nerv architektonischer Gestaltung, ja auch nur

die persönliche architektonische Note. Im offenkundigen Zusammenhang mit der Schule zeigt, was hieher gehört — also etwa der Entwurf einer Fassade des Gasthofs zum »Schwarzen Adler« in Aspang, der Hintertrakt des Zinshauses in der Wiener Neubau=gasse 29 oder das Bühnenbild des Festsaales für Mozarts »Don Juan« —, in den Bau=körpern den streng skandierten, zur Höhe schnellenden Zug des Empire, dem dann das erleichterte Barock der Glieder mehr gefällig angestückt als organisch verbunden ist. Vor allem aber tritt schon hier der Hang zum Dekorativen bestimmend hervor: diese Bauwerke sind nicht räumlich, sondern in den Linien ihres Umrisses empfunden, sie suchen die Fläche, um mit ihren Teilen ein rhythmisch besonnenes Spiel zu treiben oder sie in freierer Weise zu schmücken. Selbst das angeführte Beispiel einer nüchternen Nutzarchitektur wirkt nur wie eine auf lauter Würfelflächen verlaufende Zeichnung.

Inzwischen war nun auch das Leben des Akademieschülers in stärkere, günstige Be=wegung gekommen. Es fehlte ihm keineswegs an ermunternder Anerkennung, der Lehrer lobte ihn über alle Maßen und ein paar junge Franzosen, tägliche Gäste auf seiner Bude, trieben einen fröhlichen Kult mit dem prächtigen Kameraden. Im Jahre 1910 hatte er als Teilnehmer einer Vereinsreise nach England seinen Horizont gegen West, in der Richtung auch seiner späteren Interessen, erweitert. Und 1911 erfüllt sich ein Herzenswunsch, er erwirbt in Nelly Daberkow die Gattin, den treuesten, tapferen Gefährten auf seinen ferneren, nicht immer leichten Wegen. Zu alledem war ihm beim Abschied von der Akademie der »Rompreis« zugefallen. Mit diesem Rompreis ging er nach Paris.

Ein halbes Jahr Paris! Ein Mann von vierundzwanzig Jahren, kühn und elegant, mit einer natürlichen Witterung fürs Erlesene, kommt zum erstenmal in diese Stadt. Man wäre versucht zu glauben, daß gerade ihn das raffiniert überfeinerte, sozusagen illegitime Paris gefangennehmen mußte, für das er ja als der geborene Gourmand berufen schien. Aber diese sehr naheliegende Annahme, die allerhand leichtfertigem Hirngespinst von einem verkappten Bohemien und ebensovielen Aperçus über sein »mondänes, morbides« Zukunfts=werk gefährlichen Vorschub leistet, ist grundfalsch. Und man kann ihr nicht früh, nicht scharf genug entgegentreten. Peche ist auch späterhin nur ein Beobachter, ein nur ästhetischer Nutznießer der sogenannten Lebewelt gewesen, er hielt sie in der Distanz seiner Noblesse von sich. Und so hat er sich um das Paris der Bars und Tanzhallen blutwenig gekümmert. Aber auch der Reiz der Boulevards, der wohlgekleideten, anmutig bewegten Menge in der gepflegten Straßenlandschaft, hat ihn vorderhand, recht merkwürdigerweise, nicht tiefer berührt. Ihm war Paris der Louvre und der Louvre war ihm das Möbel, die Teppiche und die nationale Malerei um Watteau. Namentlich ein kleiner altfranzösischer Gobelin und ein Sessel Louis quinze, zwei Meisterstücke der Gotik und des Barock, hatten es ihm angetan, sie zogen ihn immer wieder an sich, hier verrichtete er förmliche Andachten. Es waren schon Andachten eines Kunsthandwerkers.

Zu diesem Sessel aus dem Louvre hat Peche nicht viel später eine Art Gegenstück angefertigt, dem er zeitlebens die gleiche Sympathie bewahrte, wie andere etwa ihren Jugend=reimereien. Solche Dinge pflegen keinen absoluten Wert zu haben, sie sind meist nur für ihren Urheber wichtig, als Anlässe für liebe Erinnerungen. Und so steht es scheinbar auch mit dem ersten Sessel Peches. Man meint zunächst eine barocke Kopie vor sich zu haben, allerdings eine, die den Bau von Fuß bis Kopf aufs sorgfältigste verfolgt und durch unmittelbare Arbeit in Besitz nimmt. Aber schon dabei tritt der Tischlerehrgeiz merklich zurück gegen das Gefallen an dem durchgehenden, schön geschlossenen Schwung. Und was sich dann einem näheren Zusehen zeigt, nämlich das neue Verhältnis des Gestühls zu der überschlanken Lehne, der dünne Dreiklang von weiß gestrichenem Holz,

goldenem Füllsel und blaßblauer, frei gewellter Seide, endlich auch hier wieder die ornamentale Flächenbehandlung der vier Ansichten — das ist, ohne eigener Stil zu sein, doch schon eigenes Gefühl, das die alte Form spielend umschwebt und sich so sacht von ihr ablöst. Es ist noch Barock, aber doch schon Peches Barock.

In Paris gab es des Schauens und Staunens kein Ende. Aber die Hand drängte zum Werk. So entstand aus den übermäßigen, kaum verarbeiteten Eindrücken, die der Tag zuführte, und wohl auch als Spiegelung des jungen Eheglücks jener Zyklus von Blättern, der nachher »Liebe und Tand« benannt wurde. Ein Verleger fand sich, trotz hartnäckiger Suche, nicht. Um eine gemeinsame Hoffnung ärmer, mußte das Paar die Heimreise antreten. Doch wollte man auf dem Wege in Darmstadt haltmachen und es noch einmal mit dem Erstling versuchen. Viel Mut hatte der Mann damals nicht. Die Frau wurde vorgeschoben, um auf eine recht seltsame Art die Mauer zu machen. In Darmstadt residierte bekanntlich Herr Alexander Koch, der nun schon seit beinahe fünfzehn Jahren die weit verbreitete, verdienstvolle Zeitschrift »Deutsche Kunst und Dekoration« herausgab und außerdem, wenigstens von der vertrauensseligen Jugend, für einen Gönner großen Stils gehalten wurde. Vielleicht ließ der sich fangen, war nur das Netz besonders fein gesponnen. Nach diversen schwierigen Beratungen schreitet man endlich zur dunklen Tat. Eines Tages erscheint Nelly im Bureau des Gewaltigen, nennt irgendeinen Namen und haspelt nun klopfenden Herzens das Märchen von einem Freund herunter, den sie von ungefähr erworben habe usw. Dann zeigt sie die Blätter. Herr Koch ist entzückt — allerdings mit Vorsicht. Gekauft hat er nichts. Aber der große Unbekannte, der sich nunmehr als angetrauter Gatte der Freundin entpuppte, kam in die Zeitung.

Im August 1913 erschien in den Darmstädter Monatsheften diese erste, reich illustrierte Darstellung von Peches Jugendwerk. René Delhorbe, einer von jenen französischen Kollegen des Künstlers auf der Wiener Akademie, ist ihr Verfasser. Vorangestellt wird ein sinniges, aber recht allgemeines Wort des Maurice Barrès: »Chez un tel homme, les images sensuelles prennent une acuité exceptionelle, rompent l'harmonie, ou pour parler librement, la médiocrité de notre vision ordinaire.« Ebenso allgemein ist dann auch der Aufsatz des Freundes gehalten. Beachtung darin verdienen nur der Irrtum »Peche ist vor allem Architekt«, ferner die Feststellung, daß er sich schon jetzt mit überraschender Leichtigkeit in die verschiedensten Techniken einlebe, und endlich die frühe Erkenntnis des »aristokratischen« Wesens seiner Kunst inmitten einer bürgerlichen, wobei freilich diese Ausnahmsstellung in übertriebener Weise fast für ihn allein behauptet wird. Denn in Wahrheit war in Wien durch den Kreis Josef Hoffmanns der Gegensatz zwischen Bürgerlich und Aristokratisch schon lange vor Peche aufgehoben worden und er in einer jungen Tradition aufgewachsen, die den Grundsatz der freien Künste »l'art pour l'art« beinahe auch für die angewandte Kunst reklamierte. Peche sollte für diesen Kreis nur noch eine Steigerung ins Exklusive bedeuten.

Inzwischen war der Künstler wieder in Wien angelangt. Er bezog zunächst eine Interimswohnung auf der Wieden, bis ihm 1912 die Übersiedlung in das von ihm erbaute Haus in der Neubaugasse möglich wurde. Hier hat er sich, so gut das bei dem schematischen Zuschnitt der Räume anging, ein Heim geschaffen. Er wohnte zu ebener Erde und hatte so den freundlichen Gartenhof vor sich. In die hohen Fenster brachte er weiße, steil gekurvte Holzstege, er bemalte sein Arbeitszimmer mit dem frei wiederkehrenden Muster eines breiten Blumenbuschens. Er entwarf das Möbel und füllte es mit allerhand Geschirr und Gerät nach seinen Entwürfen. Wie sehr er sich auch einschränken mußte, er war nun doch von seinen Linien, Farben und Formen umgeben. Überdies war auch schon zu

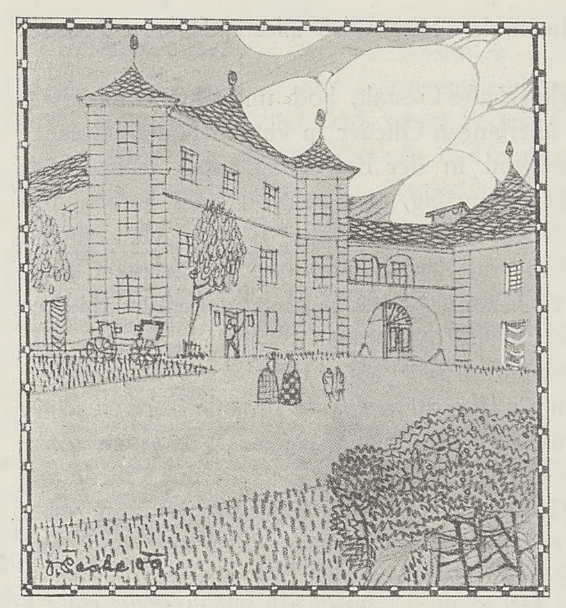
seiner Herzensfreude ein Töchterchen angekommen. Es schien also alles aufs beste bestellt. Und doch wurde das eine schwere Zeit.

Damals lernte ich ihn kennen: eine jünglingshafte Gestalt, hoch und schmal mit etwas vorgeneigten Schultern, der Körper durch die überlangen Glieder in eine Art labile Balance gebracht, die Gebärde eckig und weit auslangend in der Bewegung, doch meist müde geschlossen — der ganze Mann jedenfalls nicht ebenmäßig, sondern von einer herben, unsteten Anmut. Das alles ist, auch für sein künftiges Werk, nicht ohne Belang. Man erinnert sich vielleicht an jene Stelle in Leonardos Buch von der Malerei, wo der Meister seine Schüler anweist, ihren Körper aufs genaueste zu messen, da sie sonst die Eigentümlichkeiten seiner Proportion unwillkürlich auch auf ihre Gebilde übertragen würden. Das gilt nun in einem viel weiteren und wesentlichen Sinne auch für Peche, nicht etwa nur für die Figurenblätter, die aus seiner Hand gekommen sind, sondern ebenso für alle Formen seines Kunsthandwerkes, vom Leuchter und Blumenkelch bis zum Ornament. Wie selten sonst, wird hier der Mann und sein Werk eine körperliche Einheit. Die Gestalt, ihre Gliederung und Rhythmik, kurz der ganze funktionelle Organismus des Menschen spiegelt sich unmittelbar in den Erzeugnissen des Künstlers. Die Projektion ist vollkommen. Und man darf auch sagen, daß der Kampf um die Form seit Beginn bis zur Reife hier gleichbedeutend ist mit der Reinigung dieses niemals gelösten Verhältnisses von Menschen- und Kunstkörper.

Wir waren damals öfters beisammen, bei mir und in seinem Hause. Es ging ihm nicht gut. Nicht daß er sich von materiellen Sorgen allzusehr bedrückt gefühlt hätte. Aber er hatte keine Arbeit. Und das konnte er nicht ertragen. Seine ohnedies — trotz des gesunden Kerns — äußerst sensible Natur geriet darüber leicht in Unmut. Es war auch wahrhaftig arg genug. Er hatte jetzt schon zwei Wiener Jahre hinter sich, den Kopf voll neuer Ideen, dazu für die Außenwelt einen stolz verschlossenen Charakter — und mußte nun all die Zeit von Hinz zu Kunz hausieren gehen, um etwas an den Mann zu bringen. Die Gemeinschaft mit dem Theateratelier der Wien-Newyorker Firma Urban, für die er Dekorationen begonnen, war bald in Brüche gegangen. Der Tischler Soulek, der Porzellanmacher Böck, der Goldarbeiter Dietrich, der Teppichwirker Klein und die »Wiener Keramik« hatten wohl dann und wann ein Ding ausgeführt. Aber die Fülle war Entwurf geblieben. Kein Wunder, daß die Hand eine nervöse Unrast überkam. Auf ungezählten verflogenen Papierfetzen, auf dem Rand des Zeichenbretts, ja selbst auf der Kalkwand im Hausflur suchte sie sich von ihrem Schaffensdrang zu befreien. Doch das alles war, wie der Künstler empfand, nur Spiel, solange ihm nicht durch eine Werkstatt ein Plan und ein Ziel gegeben wurde. Schon damals hatte er das Ideal, in eine ständige, freilich auch freie Verbindung mit der »Wiener Werkstätte« zu kommen.

Unter solchen Umständen wurde ein leichtes Bündel Graphik der erste geschlossene Ertrag dieser Jugend. Zwischen 1909 und 1913 entstanden, zeigt es zum erstenmal einen Zusammenhang in der Frühentwicklung des Künstlers.

Der Akademische Architektenverein an der Technischen Hochschule in Wien hatte zur Feier seines dreißigjährigen Bestandes eine Sammlung von Skizzen und Aufsätzen veranstaltet, welche unter dem Titel »Wachauer Almanach auf das Jahr 1910« beim Verleger Eduard Kosmack zutage kam. Im Schatten ihrer Lehrer, die den Text beisteuerten, fand sich ein ausgewähltes Fähnlein von Jüngern der Baukunst, im ganzen neun Mann hoch, zusammen, um die Wanderung durchs Donautal, vorbei an Kirchen, Schlössern und trauten Gassenwinkeln, mit Stift und Feder zu begleiten. Und Peche war der Löwenanteil zugefallen, trotzdem er damals erst im zweiten Jahrgange stand und sich noch jünger fühlen mochte, als er war: wenigstens unterläuft es ihm etliche Male, daß er auf den Blättern



Altes Schlößl im Weitental Bleistiftzeichnung ‹1909›

sein Monogramm P. D. anbringt, also nach Gymnasiastenart noch den Zunamen voran. In dem dünnen Heft stammen schon die Vignette auf dem Einband, dann das gesamte Kalendarium, die Leiste zum Nibelungenlied und endlich drei Ansichten: das Portal des Melker Stiftes, der Pavillon im Garten und das »alte Schlößl« in Weiten von seiner Hand. Bis auf das zuletzt Genannte, eine Kreideskizze, sind es Federzeichnungen. Ihre Kunst ist dürftig. Aber diese bescheidene, durchaus unentwickelte Gabe zeigt doch schon überraschend viel Spuren eines Charakters, der von der korporativen Haltung der Kameraden auf seinen Platz abrückt. Die anderen sind Naturschilderer, nur er ein geborener Stilist.

Bei einer ersten Durchsicht scheiden sich zwei Gruppen seiner Blätter voneinander: die reinen Zierstücke und die Baustudien. Die einen führt das Kalendarium, zwölf aufrechte Schmalfelder mit streng geometrischen, gezähnten Rändern, oben überwachsen von einem abgestuften Rosenhügel, in den unteren Vierecken gefüllt mit wechselnden Monatsbildern — zwei Wanderburschen, ein Bauernpaar vor dem Kornfeld und Pierrot mit Colombine, das alles in Guckkasten versetzt, dann ein Blumen- und ein Obstkorb, ausgebreitet und im Umriß gesehen, endlich ein Schalenbrunnen mit der Aufschrift »Vita brevis« —, also nicht übermäßig originelle Erfindungen, sondern mehr Zeugnisse einer munteren Laune, die nur in den beiden letzten Szenen fast schon persönlich wird: in dem November mit der gespreizten Balletteuse überm Rampenlicht und im Dezember mit dem Zeltdach über der Tanne, von der allerhand Kinderwonnen käferartig niederbaumeln. Die Architektonik der Flächen hält sich schülerhaft an die Gewohnheit der Zeit. Bemerkenswerter erscheint, wie die junge Lust am Fabulieren durch das Ornament eingefangen und gefesselt wird, dessen Leitmotive — Spiralen und Voluten, Kringel, Sternchen und gescheckte Muster — allerdings noch kraus und uneigentümlich bleiben. Auch die schwer lesbare Schrift folgt diesem Zuge, an einer Wellenlinie hängen die Initialen des Künstlernamens wie zwei rätselhafte Notenschlüssel. Es ist der Zug der ehemaligen »Sezession«, die hier mit einer Verspätung von zehn Jahren wieder auftaucht. Daneben liebäugelt der Student der Technik, dem es unter den exakten Rechnern und Messern am Karlsplatz nicht sehr behagt, schon jetzt mit der Kunstgewerbeschule, am meisten — das zeigen der Einband und die Nibelungenleiste — mit Berthold Löffler. Man wird, was er hier bietet, stilisierte Illustrationen nennen können. Der andere Teil seines Beitrages gibt sich als stilisierte Baustudie. Schon angesichts der Natur behauptet der Künstler sein Formgefühl. Das bekundet das feinste Blatt dieser Reihe, die Kreideskizze des Schloßhofes im Weitental, worin man zum erstenmal, freilich mehr zwischen den Zeilen, den Rhythmus des künftigen Peche verspürt. Dann aber, mit dem Wechsel von der Kreide zur Feder, verliert die Linie ihre sanfte Fülle, sie läuft jetzt lang und leer. Ihr lockeres Netz vermag nicht die Wucht der Baukörper zu fassen, sie verwandeln sich unter der Hand zu transparenten Dekorationen.

Und Dekor wird, was sie umgibt, der Rasen, die Bäume, die Figuren. Das Kolorit hilft mit: die Aufnahmen der Kollegen sind unfarbig, nur bei Peche rot gesprenkelt.

Auch das Ornament verlangt sein Recht: auf dem Blatt mit dem Melker Portal halten zwei Riesenschnecken, schon mit Pflanzen geschmückt, die Schriftleiste, wie ein Haufen Schnecken und Muscheln wölbt sich auf dem anderen mit dem Gartenpavillon die Lese der Blumen, in den Kugeln der Laubkronen stehen die Dreiecke Gustav Klimts, unten aber tritt vor den Schlitz der Kulissen eine Dame im gekreuzelten Reifrock und trennt mit Grandezza die eifersüchtigen Fechter. So kommt zuletzt auch die Baustudie wieder aufs Zieren und Fabulieren und verliert, was sie beim ersten Anblick vom bloßen Buchschmuck unterschied.



Faun Tuschzeichnung (1913)

Nur nebenbei: In der besagten Festschrift findet sich ein lesenswerter Aufsatz von Carl König über »Das Kunstgefühl der groben Hand«. Klar und klug, fast weise. Der vortreffliche Lehrer erzählt darin von der unmittelbaren Kraft der namenlosen Bildner auf dem flachen Lande, besonders der Grobschmiede, deren vollkommenes, sinnlich beglückendes Handwerk er dem geistigen des geschulten Architekten entgegenhält. Hier war dem jungen Peche ein Anhalt gegeben. Er aber ging daran vorüber. Denn er war damals, nach seiner inneren Disposition, kaum mehr ein Architekt und noch nicht ein Kunsthandwerker. Er war vorderhand nur ein Zeichner.

Und das wurde er in der nächsten Zeit noch mehr. Denn vier Jahre später sind seine Zeichnungen »freie« Graphik geworden. Die Zusammenhänge mit dem Buchschmuck sind gelockert, die mit der Baukunst sind aufgelassen, die Darstellung ist vom Raum auf die Fläche gebracht und eben deshalb — die wenigen Radierungen und Pastelle ausgenommen — auf das Schwarz-Weiß der Tusche geraten, das gelegentlich, durch Gold gehöht, zu einem im Bannkreise Klimts nicht mehr ungewöhnlichen, kühlen und noblen Dreiklang geführt wird. Die Zeichnung hat sich also — schon aus Mangel an Aufgaben angewandter Kunst, mit denen sie sich hätte beschäftigen können — selbständig gemacht, aber sie ist darum nicht auch unabhängig geworden.

In den vier Jahren haben sich Geschmack und Haltung Peches zusehends verfeinert. Denn inzwischen hatte er die vorgeschrittene Graphik des Westens kennen gelernt, war im mondänen Paris gewesen, sah jetzt die Dame im Mittelpunkt der Gesellschaft und führte als Signum seiner Blätter ein Herz mit Krone im Wappenschild — aber er spielte noch immer gern mit den Kindern. Das alles spiegelt sich in seinem neuen Zeichenwerk, Novelletten, also Bilder mit unterlegtem, wenn auch verschwiegenem Text, die man fürs erste, auch beim besten Willen, nur als Treibfrüchte der Mode gelten lassen kann. Die Helfer sind leicht erkennbar und deshalb auch frühzeitig erkannt worden, neben den Wiener Löffler treten jetzt der Westdeutsche Margold und der Engländer Beardsley, Raffinement tritt zur frischen Kinderlust, ihr entzückender Bastard wird das mollige Kentaurenbaby mit dem geschminkten Köpfchen, das der entkleideten Dame die Puderquaste herbeiträgt. Diese Puderquaste gibt einer ganzen Serie Titel und Inhalt, deren Vorgänge — im Boudoir einer Kokotte — sie motivisch



verknüpft. In der gleichzeitigen Mappe »Liebe und Tand« erscheinen auf Wolken gebettete Kinder, die Szene ist jetzt ein Himmelsstück, das ein breiter, barocker Baumstamm mitten durchschneidet. Auch in den Einzelblättern, wovon eine Anzahl in dem »Bunten Almanach« des Deutschösterreichischen Verlages auf das Jahr 1914 herausgekommen ist, wechseln Kinder und Frauen die Rollen, aber die Frauen stehen voran. Ihre überschlanken, etwas steif= und spreizbeinigen Typen mit den dünnen Gelenken und Schalenbrüsten werden von einer seicht ausschwingenden Kurve gehalten, auch die Köpfe mit den Mandelaugen und Kinnzäpfchen in schmale Ovale gefaßt und den hohen Frisuren ein gekrümmtes Nessel= blatt oder Federn aufgesteckt. Es sind manierierte Typen, nicht vom Leben abgenommen, sondern Lesefrüchte. Schon deshalb lassen sie kalt. Und die Technik der Blätter vermag nicht ihren Reiz zu erhöhen. Denn sie bleibt bis zuletzt befangen, die Linie — nimmt man etwa das straffe Exlibris für Rudolf Wels davon aus — lau bis lahm, das Schwarz auch der Radierungen farblos, die Ordnung der Flecken in den Feldern sprunghaft oder zer= rissen, jedenfalls nicht rhythmisch gebändigt. Das Verständnis für den Edelzeichner C. O. Czeschka, den er schon kannte und schätzte, war ihm noch nicht aufgegangen. Unter solchen Umständen gerät der Blick immer wieder auf Einzelheiten. Und diese Einzelheiten haben eine kunsthandwerkliche Natur. Das ist doch recht merkwürdig: Der Künstler ent= faltet einen respektablen Aufwand von Literatur, läßt Namen und Themen, umwittert von verruchtem Parfum, die »Mouche«, das »Herz«, die »Hexe«, auf die Bühne treten, er übt — mit Naivität — auch jene Entkleidungskünste, die durch einen Strumpf, einen Muff, eine Agraffe im Haar die Nacktheit nur noch sinnfälliger machen. Alles umsonst. Der Blick haftet auf dem gescheckten Strumpf, auf dem breit belaubten Muff, auf den reich geschmückten Kleidern, Teppichen und Vorhängen, die samt und sonders aus dem Rahmen fallen. Er sieht die vielen aufgerollten und durchmusterten Blätter, die Blumen und Schmetterlinge, die übers Feld hin schwirren oder als dichte Kränze um den Baum sich legen. Er sieht das steile, zierliche Tischchen, nicht so sehr die Frau und den Hirsch, die darauf stehen. Nicht die Anekdote und auch nicht die Szene fesseln ihn, sondern ihr Requisit. Und an dem Requisit das nach lässiger Üppigkeit allmählich gestraffte Ornament, in das zuletzt auch die Figur eingehen möchte, wäre ihr nur schon die Kraft dazu gegeben.

War in den Zeichnungen des Studenten die Architektur dem Dekor erlegen, so erliegt jetzt die Novelle dem Kunsthandwerk. Denn man wird im Auge behalten müssen, daß auch das entwickelte Ornament nicht rhythmischer Teil der Graphik geworden ist, sondern jetzt kunsthandwerklich an den Dingen hängt.

So darf auch diese zweite Jugendgabe des Zeichners Peche nicht überschätzt werden. Als graphische Kunst ist sie bloß mittelmäßig und brüchig. Aber darum doch voll problematischer Bedeutung für den Werdegang des Künstlers. Er hat jetzt, für geraume Zeit, in der Fläche sein eigentümliches Revier gefunden. Nur ist die Fährte noch falsch. Denn sein Ziel war nun erst recht Illustration, die wider seinen Willen zum Zierstück wird. In dem Kampf der beiden Kräfte erweist sich der Kunsthandwerker schon stärker, das Produkt freilich noch zwitterhaft.

Doch noch vor dem Abschluß unseres Zeitraums wird wie im Sprung die neue, langgesuchte Form gefunden. Zwei Blätter zeigen den Graphiker geklärt, geläutert. Das eine, der von Winden, Märchentulpen und gefiederten Blättern umwundene Faun, der ein glasiertes Gefäß, etwa einen Tabaktopf, artig schmücken könnte, noch auf dem Wege — die schwülfarbige Kreidetafel mit dem Aufbau aus Feldblumen, Farnen und Pfauenaugen in völliger, plötzlich hervorbrechender Reife. Das Schildern und Plaudern ist nun endgültig abgetan, das reine Ornament, ein Ornament von hoher Eigenart ist da. Wir werden ihm

dort wieder begegnen, wo es das Papier verläßt, um sich mit den Erzeugnissen des Handwerkes zu verschwistern.

Aber vorher mußte sich der Kunsthandwerker, der hier schon die Oberhand gewonnen, auch mit dem andern Metier seiner Jugend entschlossen auseinandersetzen. Es ging um die Architektur.

Bei einem Bankett der Wiener Architekten zu Ehren Otto Wagners hatte Peche die Grüße seines verhinderten Lehrers Ohmann zu überbringen. Hier begegnet er Josef Hoffmann, dem Begründer und Leiter der »Wiener Werkstätte«, dessen selbstlos werktätige Bereitschaft für junge Kunst auch seinen künftigen Weg erleichtern, ja entscheiden sollte. Vorläufig war der Erfolg dieses Zusammentreffens allerdings nur bescheiden. Hoffmann hatte im Gespräch von ungefähr gemeint, er hoffe bald etwas von Peche zu sehen. Das genügte, um den Künstler in einen Glückstaumel zu versetzen. Das freundliche Wort wurde zum Signal für einen wahren Arbeitssturm. Der Mann stürzte sich ins Zeichnen, Malen und Kleben, die Frau mußte nähen und sticken — und im Nu war eine echte »Peche-Schachtel« voll köstlicher Einfälle fertig. Sie fand das Gefallen des Meisters, es lag nicht an ihm, daß nur weniges davon ausgeführt wurde. Aber jetzt kamen auch von anderer Seite Aufträge. Die Textilfirmen Backhausen und Haas ließen einige Entwürfe für Möbelstoffe ausführen, und Max Schmidt erkannte als erster das besondere Talent des Anfängers für die Tapete, das er seither unverdrossen gepflegt und beschäftigt hat. Am wichtigsten wurde die Teilnahme an Ausstellungen: sie begann 1913 innerhalb einer Darbietung der Tapetenindustrie im Wiener Kunstgewerbemuseum mit einem Damenboudoir und in der Winterschau der Sezession mit einem Empfangsraum — das Möbel beidemal von dem vorzüglichen Tischler Soulek —, im nächsten Frühjahr folgten die beiden Säle für Malerei im Österreichischen Pavillon zu Rom, der Sommer brachte die Werkbundausstellung in Köln, wo dem Künstler, neben Hoffmann und Strnad, der dritte Repräsentationsraum, und zwar wieder der für die Malerei überantwortet war. Diese Ausstellungen, mit denen das Jugendwerk Peches abschließt, hatten für seine Entwicklung eine mehrfache Bedeutung: sie lenkten das Augenmerk der Öffentlichkeit auf den Künstler, der in Köln schon in der vordersten Reihe erschien, sie brachten ihn vom Papier aufs Werk, und sie verhielten ihn, das Einzelding im Zusammenhang mit dem Raume zu erledigen. Das letzte war vielleicht das wichtigste. Denn eben aus diesem Verhältnis von Raum und Ding war endgültig die Klarheit darüber zu erwarten, ob hier ein Architekt oder ein Kunsthandwerker seiner Bestimmung entgegenging.

Die früheren Räume Peches haben meist einen ovalen oder polygonen Grundriß und streben mit schmalen, gelegentlich abgerundeten Fenstern schlank hinauf. In einem Falle zeichnet eine Perlenschnur am Rande der Wände und der Decke diesen immer durchsichtigen Zuschnitt ab. Es kommt viel Licht herein, die dünnen, lang fließenden und zart gefärbten Gardinen behindern es kaum, sie zerstreuen, zerstäuben es nur; auch sind die Wände weiß getüncht oder doch hell bespannt. Das Möbel — allerhand Sitze, Tischchen, Kommoden und Vitrinen — ist durchwegs sehr niedrig, wodurch die freie Höhe des Raumes nur noch mehr emporschnellt. Aber es ist, bei immer goldenen Schmuckteilen, von zweierlei Art, und das, je nachdem es weiß lackiert oder schwarz gehalten wird — der Dreiklang der Tuschblätter kehrt wieder, eine Zwischenfarbe gibt es nicht. Das weiße Möbel, im Wohnzimmer des Künstlers auf der Wieden schon aufgenommen, hat keine feste Beziehung zum Raum, es besteht für sich, als Nachspiel des Barocks, das hier an einem wellig gekurvten Sofarücken oder an den jetzt noch mehr überhöhten Sessellehnen freier austönt. Wie es für sich gedacht und gemacht ist, besorgt es auch die dekorative Seite seiner Aufgabe aus eigenem, und zwar sowohl durch den einfachen Wechsel der weißen

Umrißhölzer und der breiten, matten Tuchfüllungen, wie auch durch die goldenen, groß=geblumten Schnitzereien, die bei den Stühlen und Vitrinen als Bindeleisten, also als Schmuck= und Bauteile zugleich erscheinen. Die schwarzen Möbel sind anders: viereckiges Gewürfel oder halbe Trommeln, sind sie von dem geometrischen Ortsgeiste der Baukunst hergeleitet und so auch dem Raume, dessen Lineament sie auffangen und weiterführen, enger verknüpft. Aber wie sie nun dunkel — als geschlossene Flecken oder als streng und scharf gegliederte Ornamente — gegen die hellen Wände stehen, tritt auch an ihnen die dekorative Wirkung merklich hervor. Sie verbinden sich weniger dem Raum als seinen Flächen.

An einem Schreibtisch kehren, jetzt im ovalen Medaillon, die bekrönten Herzen wieder — dem nützlichen, sonst sachlich behandelten Gerät wird das Wappen des Fabulierers auf den Weg mitgegeben, auch der Tischler kann das Dichten nicht ganz lassen. Der Kölner Raum, bestimmt zur Repräsentation der Malerei, wird unter seiner Hand zu einem Damenboudoir — der Zweck regiert nicht, er muß sich dem Wesen des Künstlers fügen. Und dieses Wesens Zug ist unwirklich, also nicht auf Architektur in der nüchternen Bedeutung des Wortes gerichtet. Die strengeren Formen der schwarz möblierten Räume können nicht darüber täuschen, daß hier kein exakt besonnener Baumeister im Werden ist, sie sind — auf halbem Wege zwischen Empire und Modernität — nur kubische Spiele mit einem leicht verrückbaren Inventar, das ein erlesener Geschmack, ein rhythmisches Gefühl, nicht der Bausinn an ihre Stelle gebracht hat. Ein zarter »femininer« Geist waltet in diesen Räumen, seine festlich heitere, immer erhobene Stimmung will Säle. Und will Gewebe aus Farbe und Licht, nicht fest gefügte Baukörper. Also vielleicht die grenzenlose Raumillusion des Theaters. Wäre noch ein Zweifel — die schon in eine andere Zeit fallende Modeausstellung hat es klargemacht, daß hier die Architektur der Auflösung in eine farbig flutende Atmosphäre zutrieb. Und eben damit hätte sie, wäre ihr nur mehr Lebensfrist und die Gelegenheit gegeben worden, ein wichtiger Einsatz in der Entwicklung des neuen Bühnenwesens werden können, wofür sie auch durch ihre schon jetzt gereifte Gabe der Improvisation besonders befähigt erschien.

Aber dazu sollte es nicht kommen. Dem Architekten wurden weder solche noch andere Aufgaben gestellt. Und so blieb ihm künftighin nichts übrig, als seine raumwirkende Kraft an Dinge des Kunsthandwerkes zu hängen. Auch hiefür bedeutete schon der Kölner Saal eine frohe, vieles verheißende Botschaft. Die helle, mit Streublumen gemusterte Tapete brachte die Stimmung, das schwarzseidene Sofa mit dem großen, farbvollen Bukett das holde Wunder der Phantasie in den Raum.

ERSTE REIFE

Nachdem aus solchen Entwicklungen der Jugend, im Kampf gegen zwei Fronten — gegen den Illustrator und den Architekten —, der Kunsthandwerker schon klar hervorgegangen, konnten die kleinen Bitterkeiten und die ernsteren Hindernisse, die ihm bevorstanden, den Weg nicht mehr umrichten, der nun einmal der Weg seines Schicksals geworden war. Aber bei einem derart gefühlsmäßig schaffenden Künstler, der Stimmungen leicht unterworfen blieb, mußten die Eingriffe des Lebens doch Gestalt gewinnen und die jeweiligen Haltungen seines Werkes auf der Strecke der Reife grundlegend voneinander abscheiden.

So werden in den kaum zehn Jahren, die er noch vor sich hatte, zwei Kapitel seines Lebens zu zwei Charakteren seines Werkes. Die Anstellung bei der »Wiener Werkstätte« und der Ausbruch des Krieges, die plötzliche Verwirklichung des Arbeitstraumes und das jähe Erwachen im Soldatenrock, umschreiben nur einen Zeitraum der Vorbereitung, eines unsteten, nach allen Seiten tastenden Versuchens; er schlägt sich zu dem Aufenthalt in Zürich, der den Menschen auf eine ruhige, glückliche Höhe, den Künstler zu ersten Erfüllungen führt. Ihm steht der Rest entgegen. Tragisch beschattet durch das Wohnelend in Ober-St.-Veit und die böse, schleichende Krankheit, bringt er aus Unbehagen, Schaffensgier und Todesahnung die neuen, größeren Verheißungen.

1914—1919.

Seit Juli 1914 war Peche, trotz des außerordentlichen Erfolges der Werkbundausstellung in Köln, wieder einmal mehr als ein halbes Jahr ohne jede Arbeit. Da traf im Frühling 1915 den fast schon Verzweifelnden die Einladung der »Wiener Werkstätte«, an ihrer künstlerischen Leitung teilzunehmen. Der Ruf kam von Josef Hoffmann. Und das Vertrauen, das der Meister dem noch immer Unfertigen entgegenbrachte, die noble Auffassung, die er von gemeinschaftlicher Arbeit hatte, ließen die anfangs untergeordnete Stellung Peches sehr bald eine gleiche werden. Namentlich bei der Einrichtung und Führung der »Künstlerwerkstätte«, welche begabten Anfängern die Möglichkeit zum Experimentieren, zur unmittelbaren Übung der Hand am verschiedensten Werke bieten sollte, hatte Peche freies Spiel. Mit dem tiefen, freudevollen Sinn für alles eigentümliche Werden sah Hoffmann es mit an, wenn in dieser lebendigen Probierschule, die Peche auch für sich noch gut brauchen konnte, etwas gelang, und wurde nicht gar zu böse, wenn einer daneben hieb. Die Nähe des gereiften Künstlers hat auf den jüngeren maßgebend eingewirkt, Hoffmannsche Motive melden sich in seiner Arbeit, nicht nur — was näher lag — beim Formen, sondern auch beim Schmücken, ein Wink, ein Wort von oben genügte, um ihn auf die bessere eigene Spur zu führen. Aber auch in der neuen, betriebsamen Umgebung wurde er nicht ganz froh. Sie brachte unerwartete Pflichten, denen sein Naturell widerstrebte. Und seit dem Ausbruch des Krieges war er zwischen Hangen und Bangen. Endlich erreichte auch ihn das allgemeine Geschick. Nachdem er im Winter 1915 die Modeausstellung im Wiener Museum — eine Welle von Farbe und Duft — eilfertig hervorgezaubert, mußte auch er in die harte Wirklichkeit der Montur. Seine militärische Karriere begann zu Ostern 1916 in einer Brünner Kaserne, ging dann durch ein Spital und endete, wieder zu Ostern, 1917 unrühmlich in einem Baubureau bei Bruck an der Leitha. Ein ganzes junges Künstlerjahr war verloren. Und der Druck dauerte noch weiter an, ein ganzes Jahr hindurch, als Peche jetzt wieder in der Werkstätte tätig sein durfte. Denn er war nun einmal nicht der Mann, der sich mit einem Leben im »Hinterland« abfinden konnte.

Da hebt ihn das Glück empor. Plötzlich heißt es: Du darfst hinaus und wirst dein eigener Herr! Hals über Kopf geht die Reise, mit Frau und Kind, in die freie Schweiz, nach Zürich, die Stadt am weiten, bergumfangenen See. Es gab keinen seligeren, dankbareren Menschen. Ein köstliches Geschenk — zwei Jahre eines leicht erhobenen Lebens — war ihm in den Schoß gefallen. Er hat es reichlich zurückgegeben. Mit Eifer und Sorgfalt ohnegleichen wird der neue Wirkungskreis abgesteckt, die Filiale der »Wiener Werkstätte«, die ihm überantwortet worden, ausgestattet, eine Edelschmiede eingerichtet, gelegentlich auch ein Unternehmen größeren Stils, etwa das Kostüm für eine Wiener Operntournee, auf eigene Faust und mit solchem Elan durchgeführt, daß er nur mit knapper Not einem Orden entgeht. Wie Frühlingsfülle bricht jetzt sein Werk auf, nicht mehr ruhelos und unfertig, sondern in schön geschlossener Entfaltung.

Unter diesen günstigen Umständen kommt neben dem Künstler auch der Mann zu seiner ersten Reife. In der Atmosphäre der Freiheit, die er über alles liebt und jetzt mit vollen Zügen atmet, erstarken die sonnigen Eigenschaften seines Temperaments, bildet der Dreißigjährige auch seinen geistigen Horizont. Nach wie vor sucht er die Landschaft, die in der Umgebung der Stadt dem Spaziergänger Erquickungen ohne Zahl darbot. Aber er ist auch auf einmal wieder gesellig. In früherer Zeit hatte sich seine gesunde Frohnatur nur den Nächsten aufgeschlossen, am meisten dem häuslichen Kreise und einigen ungleichen Kameraden. Und das blieb auch späterhin so. Die Kinder durften bei der Arbeit zu seinen Füßen spielen, sie konnten diesen reizbaren und leicht überreizten Nervenmenschen nicht stören, sie konnten ihm nur ein unsagbares Wohlgefühl bereiten. Namentlich die jüngere der beiden Töchter ist ihm eine einzige Lust geworden. Es ist schon erzählt: Als sie zur Welt kam, dachte er eine Weile daran, sie Daphne zu nennen. Denn Daphne — die Verschwisterung von Mädchen und Pflanze — schien ihm der schönste Märchensinn, war seines eigenen Wesens tiefste Sehnsucht, sein Werk folgte immer dieser Spur. Dann gab er den Vorsatz auf, aber nur weil er fürchtete, durch die holde Wirklichkeit des Kindes den Traum zu verlieren. So zart schied sein Gefühl. Das leibhaftige Leben wollte er anders genießen. Ein Photo zeigt, wie er es tat: er hockt im Garten, hält mit der Linken den splitternackten Strampelwicht weit von sich und schlürft nun mit wahrhaft kannibalischem Behagen das Schauspiel des knospenden Körperchens. Zwei andere Photos zeigen ihn unter Kameraden: das eine zwischen Hans Böhler und Michael Powolny, die sich umsonst bemühen, den Wildfang im Grase zu zähmen, das zweite mit Böhler im Bade, eine regelrechte Bubenbalgerei mit derben Gebärden und lachenden Grimassen, die den Fratzenspuk eines Messerschmidt und Böcklin noch übertrumpfen. So ausgelassen konnte er sein. In Zürich aber gewinnt seine Geselligkeit den geistigen Zug, ohne darum ihre Herzensfrische zu verlieren. Und diese Mischung, die fortan zu seinem Charakter gehört, schafft ihm hier viele Freunde. Ohne es zu wollen, wird er zum Mittelpunkt eines Zirkels ästhetischer Kultur. Doch bleibt es ein freier Umgang, der zu nichts verpflichtet. Man kann sich zurückziehen, um gelegentlich wieder allein und trotzdem auf seine Art unter Menschen zu sein. Auch diese Passion hat Peche fast zu einer Kunst entwickelt. Es kam öfters vor, daß er seine Frau in vorgerückter Stunde, etwa um Mitternacht, mit dem Einfall überraschte: So, jetzt ziehen wir uns einmal ordentlich an und gehen irgendwohin in ein feines Lokal. Dann saßen sie beisammen, zwei elegante Menschen unter vielen anderen, in einem blanken, noblen Lichterraum, und er sah in das bewegte Ungefähr guter Moden und Manieren. Dieses Anschauen des Gepflegten, Graziösen war ihm Genuß und Bedürfnis geworden. Was sonst als unvereinbarer Gegensatz erscheint, die Landschaft und der Luxus, also Natürlichkeit und Raffinement, das wurde hier mit gleicher Teilnahme empfangen. In seinem

Werk kam es dann zusammen. Und vielleicht erklärt die Übereinkunft dieses Gegensätzlichen, wenigstens zum Teil, den seltsamen Reiz seines nunmehrigen Schaffens.

Der ersten, in sich geschlossenen Reife des Künstlers geben die Innenräume, nach der Modeausstellung im Österreichischen Museum der Züricher Kaufladen der »Wiener Werkstätte«, die sinnvoll umfassende Einleitung.

Über Nacht entworfen und dann im Handumdrehen durchgeführt, zeigte die Modeschau den Achtundzwanzigjährigen, der zum erstenmal eine solche Inszene ganz aus eigenem besorgen durfte, schon als Meister der Improvisation, der er zeitlebens geblieben ist. Wie im Spiele wird alles genommen und wirkt dann so — unwirklich und vergänglich. Und daß diese sorglos heitere Paraphrase über das Thema der eleganten Dame im Winter 1915, im zweiten Winter des Weltkrieges, dargeboten wurde, beweist nur noch mehr, wie sehr hier eine Phantasie die Triebkraft des Geschehens war, die keine Gewalt von ihren Flügen abzuhalten, ans Wirkliche zu fesseln vermochte. Die allgemeine Not traf nur den Menschen, nicht auch den Künstler. Der war nun einmal unsozial. Aber es wäre ein arger Irrtum, diese Veranlagung als einen Charaktermangel seiner Kunst anzukreiden. Denn es war nur eine Form ihrer Unabhängigkeit.

Die Aufgabe der Ausstellung erwies sich nicht leicht. Die Säulenhalle des Museums mit dem düstern Umgang im Parterre und dem kahlen Viereck der Galerie ist ein frostiges, raumleeres Produkt der Ringstraßenzeit. Sie verschwand spurlos unter Peches Händen. Und nur durch die Kunst der Verkleidung. Mit ein paar Brettern, Papieren und Gazen, lauter wohlfeilem, windigem Zeug, wurde ein lebhafter Wechsel neuer Niveaus und Dimensionen erzeugt, aus engen, schwarz bespannten Schächten, durchbrochen von künstlich beleuchteten Schaufenstern, trat man mit plötzlich befreitem Atem in die Helle des geräumigen Mittelsaales. Das von Mattglas zerstäubte Licht, die dünnen Gardinen und die rosfarbenen Wände ließen ihn gelöst, wie Raumduft erscheinen, so recht als einen Ort für die Bühne, auf der das Spiel der Moden vor sich gehen sollte.

Eine Ecke. Weiße Vorhänge aus Tüll, breit gesäumt und tief unten gerafft, bilden die Winkel des schlanken Gevierts. An der Wand steht ein Ziersdrank. Sein Gerippe ist nur aus Holzstäben, mit schwarz-weißen, einfach gestreiften oder groß geblumten Tapeten beklebt, nichts weiter. Über dem niedrigen Gestell auf Dreieckfüßen schnellt der Bogen hinauf, auch die Rechtecke seiner Fächer sind aufrecht. Darinnen allerhand Kleinwerk für das Boudoir der Dame, daneben ein Stuhl mit dem Wurf eines bunten Tuches. Dieser Schrank in seinem Raum sagt mehr als alles andere. Sein eilfertiges Ungefähr, der Geschmack, der hier gewählt, gerückt und fast nur aus diesem Wählen und Rücken auch gestaltet hat, endlich die besondere Gabe der Entmaterialisierung, die jedem Stoff seine Schwere und dürftige Wirklichkeit genommen, um nur seinen feineren Schein auswirken zu lassen — das gehört zum Wesen des Künstlers, kennzeichnet seine Gegenwart und verweist auch schon auf einige grundlegende Eigenschaften seines künftigen Werkes.

Der Regisseur des Augenblicks, der sich hier hervorgetan, bleibt Peche auch in Zürich. Seine Hand — diese wunderbare Hand, die im Raffen und Knüpfen schon bildet — hat hier den Komödianten der Wiener Operntruppe das Kostüm geradewegs an den Leib genestelt. Sie zeigte ihr bewegliches Geschick bei der Herstellung und Einrichtung des Ladens der »Wiener Werkstätte«, bei dem Arrangement der Schaufenster und Vitrinen, bei den selbstgewundenen Fruchtschnüren, die er an die Decke hängte, ja selbst bei dem bemalten Gebälk, womit er das übernommene Verkaufslokal kubisch durchbaut und gegliedert hat. Denn auch dieser Raum, der eine fremde Festlichkeit, gemischt aus exklusiver Eleganz und ländlichem Frohsinn, also die Ingredienzien der damaligen Künstlerstimmung, in ein

Schweizer Stadtgeschäft getragen hat, wirkt trotz des solideren Baustoffes doch unfest, wie zum Abbruch bereit, um einem neuen Einfall den Platz zu lassen. Unter Peches Hand wird jetzt auch ein Raum von dauernder Bestimmung zur Gelegenheitssache. Man kann sich nicht mehr gut denken, daß er etwas sozusagen für die Ewigkeit gebaut hätte. Und wird diese flüchtige Natur seiner jetzigen Interieurs im Auge behalten müssen, um sie gegebenenorts in seinem Kunsthandwerk wieder zu finden. Denn auch die Einzeldinge sollten, freilich auf ihre besondere Weise, teilnehmen an dem Glück der Improvisation, das sich in der Züricher Zeit künstlerisch vollendet.

Aber auch sonst bieten die Modeausstellung von 1915 und der Kaufladen von 1917 für lange die letzten Arbeiten des Innenarchitekten, Brücken genug zum besseren Verständnis des nunmehr vollgültigen Kunsthandwerkers. Man hat schon bemerken können, daß die räumliche Gestaltung allmählich zurücktrat gegen die Kunst der Ausstattung. Das heißt mit anderen Worten: den Baumeister verdrängt der Kunsthandwerker. Dieser aber erweist sich schon jetzt beinahe allseitig. Mit den Führern der Wiener Schule teilt er die Aversion gegen das Spezialistentum, den natürlichen Willen des Architekten, nicht nur das Haus, sondern auch den Hausrat aus Eigenem beizusteuern. Allerdings entzieht dann der Mangel an Bauaufgaben seine Arbeiten diesem größeren und ernsteren räumlichen Zusammenhang. Und da er jetzt nur äußerst selten zum Möbel kommt, verliert sich auch das Zweckmäßige fast ganz aus seinem Werke. Es gerät durch äußere Bestimmung, der sich die innere angleicht, aufs Schmücken. Aber indem der Künstler mehr als irgendein anderer in die von ihm geschmückte Wohnung auch den geschmückten Menschen — genauer: die Dame — miteinbezieht, wird doch wieder ein lebendiger Zusammenhang, ein Ausschnitt der modernen Gesellschaft, zum Zielkreis seiner Kunst. Und auch das scheidet die Jugend von der jetzt hervorbrechenden Reife: nicht mehr der Raum, wohl aber der Mensch — eine kultivierte Spielart der Gattung — wird Maß und Mittelpunkt all ihrer Dinge.

Das Arbeitsfeld des Handwerkers umfaßt die verschiedensten Gegenstände der Keramik, der Metalle und Textilien, Tapeten und Papeterien, ferner geschnitztes Holz und Elfenbein, bemaltes Email, gepreßtes Leder, Intarsien und Tonbüsten, endlich allerhand phantastisches Gebilde aus jedem Material. Einem solchen Vielerlei mußte er sich mit geteilten Kräften hingeben. Die Geschmeidigkeit der Hand, die erstaunliche Kraft ihrer Einfühlung in jede Technik ermöglichten ihm den fortwährenden Arbeitswechsel. Aber ein gemeinsamer Geist verband das Entlegenste — auf den ersten Blick war es als sein Eigentum zu erkennen.

Was war das für ein Geist?

Wenn bei Josef Hoffmann, in dessen Werkstätte er jetzt wirkte, die architektonische Anschauung auch noch das beiläufigste Einzelstück formenvoll durchdrang, so schien hier die Kette des künstlerischen Geschehens von einem andern, gerade entgegengesetzten Sinn geordnet. Gegen die Bauform des Handwerks schien hier die Zierform zu stehen, hervorgebracht aus dem alles erfassenden, alles aufsaugenden ornamentalen Trieb. Aber diese Erkenntnis ist nur eine des Anfangs, zu allgemein und oberflächlich, um genauer gelten zu können. Mit dem Schlagwort »Zierkünstler« ist Peche so wenig abgetan wie sein Werk — dieses einhellig rhythmische Werk — mit dem einer Laune. Man wird den geistigen Zusammenhalt seiner Erzeugnisse doch erst am einzelnen absuchen müssen, um für den Kern seiner Kunst die stichhaltige Kennzeichnung zu finden.

Es ist schon gesagt worden, daß unser Künstler in des Wortes reichster Bedeutung ein Zeichner gewesen ist. Demgemäß mußte jeder seiner Zeiträume von einer neuen, entwickelteren Form der Zeichnung charakterisiert werden. Als reine Flächenkunst, vom Blatt auf das Ding willkürlich übertragen, hatte sie Zürich erreicht, als unmittelbare Gestaltung

hat sie die Stadt verlassen. Eine solche sensationelle Wendung vom anmutigen Ungefähr zu bildender Kraft verdankte sie vor allem dem intimen Umgang mit den Arbeitsstoffen und ihren Behandlungen, der auch sonst die glücklichsten Folgen zeitigen sollte: Das Papierornament wird zum Werkornament. Aber damit nicht genug. Denn im selben Zuge haben sich die Improvisationen des Architekten Schritt für Schritt zu den rhythmischen Unverrückbarkeiten des Handwerkers verfestigt.

Drei Arbeitsfelder zeigen den Stufengang dieser Entwicklung.

In den Zustand vor Zürich gewähren die Keramiken aus dem Betriebe von Schleiß in Gmunden den besten Einblick. Hier ist Peche noch in jenem frühen, papiernen Sinne Zeichner, der Wurf seiner Gefäße — mehr Elan als Kühnheit — bleibt gefällig, alles spielt noch an der Oberfläche, und eben deshalb fesseln ihn der Reiz der Glasuren und die Umkleidung mit dichten schwarz-weißen Laubmustern am meisten. Ihrer Zeit entsprechend stehen die hohen Tulpen, Becher und was sonst hierher gehört, nicht nur gegenseitig, sondern auch mit dem Raum, für den sie gedacht sind, in einiger Verbindung. Aber dieser Raum ist noch immer ein Salon.

Den nächsten Fortschritt bekunden dann die Züricher Gewebe. Sie bieten den natürlichsten Übergang vom Bisherigen zum Neuen. Denn auch sie sind Flächenstücke und die Leichtigkeit ihrer Stoffe ermöglicht noch weiterhin jenes improvisatorische Verfahren, das diese Züricher Textilien am wesentlichsten von den Spät-Wienern unterscheiden sollte. Aber umgeben von seinen geschulten und gehorsamen Helferinnen, ist hier der Künstler nicht nur Urheber des Entwurfs, sondern auch schon Mitarbeiter am Erzeugnis. Die Spanne zwischen dem Zeichner und Handwerker verliert sich, das Ding wird meist geradewegs aus seinem Stoffe hergestellt, und auch wo eine Skizze noch nötig erscheint, ist sie jetzt nicht mehr als eine aufklärende Notiz für ihre angemessene Verwirklichung.

Schon bei den vielen mit Seide und Perlen bestickten Beuteln, die im lebhaften Wechsel Ranken, Häuser, Köpfe und geometrische Felder zur Schau tragen, geschieht es einmal, daß der Künstler die Zeichnung seines Kindes — einen Springbrunnen vor gedrängten Spitzgiebeln — aufnimmt, um sie »stilgerecht« weiterzuführen. Und die gleiche Bereitschaft für jedwede Anregung, die dem flüchtigen Wesen der Dinge so sehr entspricht, die unerschöpfliche Mannigfalt der Einfälle, die jedes Stück vom nächsten als Einmaliges und doch wieder Entsprossenes abhebt, begleitet auch die andere, ernstere Gruppe dieser seiner empfindlichsten Werke. Es sind Decken, Vorhänge und freie Kompositionen. Ihr Untergrund immer das dünne Tüllnetz, ihre Technik eine Verbindung von Stickerei und Applikation. Mit dem vollkommensten Sinn für die Flächenrhythmik bringt der Künstler, behutsam und zärtlich, in das umsäumte Viereck sein Motiv, etwa den dick ansetzenden, breit geblätterten Stengel, der sich oben schnell zum durchsichtigen Kelch und zu langen Fäden verfeinert — Fäden wie Fühler, welche die durchgehende Schwingung und zugleich das Nervenspiel der Hand zu Ende führen. Aber das und ähnliches genügt jetzt nicht mehr seinem entfesselten, entfalteten Temperament. Er wagt das Äußerste: mit der Nadel das Gemälde, selbstredend nicht eine billige Imitation, sondern ein durchwegs textiles Gebilde. Die frischen rundlichen Mädchenköpfe ohne Schädel, nur im Gesichtsschnitt angedeutet, aber mit reichem Laubgehänge am Ohr, die bizarren Frauenbüsten mit aufgenähten Maschen im Haar und Schleifen, die über das seichte Modell des Ellbogens greifbar niederhängen, sind nur die Vorbereitung. Doch zeigen sie schon, wohin es geht: Malerillusion und Dinghaftes, Fläche und Relief, lebendig verknüpft, streben zum impressionistischen Nadelbild. In den beiden Stilleben am Fenster und in der großen, gerahmten Badeszene ist es fertig — die Kunst des Gewebes um ein wertvolles, nicht bloß technisches Stilprodukt bereichert.

Aber Zürich bringt den Zeichner noch auf eine dritte Stufe. Der Fortschritt ereignet sich auf dem weitgezogenen Felde des Gold- und Silberschmucks. Seine Voraussetzungen sind die Edelschmiede, die der Künsler hier zur Hand hatte, und die Eigenschaften des Materials, das zu seiner gerechten — gepreßten, getriebenen, gehämmerten — Form kommen will. Im unmittelbaren Umgang mit dem Metall verliert das Handwerk Peches zum erstenmal das Improvisatorische, gewinnt auch sein Ornament, bevor noch Stift und Feder dieser Entwicklung nachkommen können, den strengeren, werkgebundenen Zug.

Es geht noch immer um Flächen, die jetzt nur stärker nivelliert werden. Denn auch bei den Diademen aus Elfenbein, die den metallenen Zierat begleiten, sind die Ausschnitte der flachen Wölbungen gleicherweise erwogen und wirksam wie der Traubenkorb und die Blätterkrone. Sie sind spürbar in die Luft geschnitten. Und diese luftigen Zwischengründe spielen dann ebenso mit wie die reinen Flächen, die sich den Dingen bei ihrem Gebrauche unterschieben — bei den Agraffen das Haar, bei den Ringen und Hängern die Haut, bei den durchbrochenen Mustern der Etuis die glatten, dunklen Deckel. Die Stücke dieser Reihe sind ganz durchwirkt von einem vervielfachten, gesteigerten Flächengefühl.

Hier quillt nun auch, begünstigt von den Züricher Umständen, die ihn inspirierten, der ornamentale Schatz des Künstlers ungemessen hervor. Man kann seine Fülle — neben den herben, jetzt auch männlichen Köpfen, den ausgespannten, vergitterten Figuren, den genrehaft naiven Baulichkeiten und den seltenen Tierformen, vor allem Blätter und Blumen — nicht fassen. Aber man kann den Weg und die Weisen dieses Zierats doch annähernd bestimmen, am besten an dem pflanzlichen Teil, der ja alles übrige beherrscht und so den Vorgang der Stilisierung grundsätzlich erkennen läßt. Seine beiden Pole sind das schmale Blatt der Bachweide und das aufgerollte des wilden Weines. Auch was dazwischen liegt, wird über das natürliche Maß verlängt und zugeschärft, wie Lanzen, Pfeile, Hacken und spitze Schaufeln erscheinen die Blätter. Die breiteren bieten ungleiche Hälften. Aber auch sonst widerstrebt der ordnende Sinn des Künstlers der Symmetrie. Die allseitigen Sträuße mit Blüten und Trauben zwischen dem Blätterwerk kommen bei den Broschen, Hängern und Ringen nur am Beginne vor. Das Spätere ist einseitig gebogen oder jäh abgespreizt, nicht mehr vom Blatt, sondern von den dünngezogenen Stengeln geleitet. An die Stelle der Sträuße treten, mit kleinsten Perlen versetzt, geneigte Dolden, an die Stelle der dichten Verzweigungen sparsame, weit ausgesparte Gebilde, die von einem Punkt an der Peripherie energisch wegstrahlen. Und zuletzt lenkt ein noch strengerer Trieb die Hand. Denn jetzt gesellt sich der Pflanze die reguläre Form, das Zierwerk gerät unter die Hut der Geometrie. Die Stücke, die den Rhombus aufrecht oder quer durch alle Viertel des Feldes führen, kennzeichnen die Vollendung des Züricher Schmuckes. Von einem Leitmotiv zusammengehalten, das durch soundsoviele Beispiele — nicht mehr leichte Varianten, sondern neue, das Ganze umrichtende Balancen — hindurchgeht, zeigen sie nach der sprießenden eine besonnene, planmäßige Verknüpfung des Künstlerornaments, die, vom Spiel der Laune weit entfernt, schon männlichen Ernst und Charakter gewonnen hat.

Auf dieser Höhe einer fast architektonischen Flächenkunst, die der Kleinzierat Peches nicht mehr überschritten hat, begegnet er den primitiven und archaischen Tendenzen der Metalldosen, deren kraftvollstes Stück über dem jetzt breiteren Oval mit einem pausbäckigen Bacchuskopf und zwei anstoßenden Dreiecken einen Greif und einen Köcher, darunter ein Dolchmesser und ein Blatt mit gestelztem, bekugeltem Stengel zeigt. Diese Dosen verweisen schon auf neue, spätere Entwicklungen des Künstlers. Und das gilt auch für die gleichzeitigen Metallgefäße.

Denn noch bevor Peche Zürich verläßt, wendet er sich von der subtilen und beweglichen Zier, die ihn hier im überreichen, wunderbar ergiebigen Maße beschäftigt hatte, den großen, ruhigen Formen zu. Man wird das bei einem, dessen Schaffen so sehr vom Tastsinn beherrscht war, nur natürlich finden können. Nachdem die Finger an dem gegliederten Kleinwerk genug feinnervige Lust gehabt, verlangt es die Hand nach vollerem Wohlgefühl. Sie greift zu Hammer und Messing. Überraschend wuchtige, nur wenig eingezogene Körper, wahre Hohlräume kommen hervor, die offenen mit überhängenden Lappen, aber sonst glatt, fast schmucklos. Diese Materialformen der Töpfe, Kessel und Urnen kündigen am sinnfälligsten den neuen Zeitraum an. Freilich mußten auch sie erst den Züricher Rest, der ihnen noch anhaftet, die gewinnende Eleganz, das noch immer Kultivierte, entschlossen über Bord werfen, um als reine Gestaltungen völlig in ihm aufzugehen.

AUF NEUEN WEGEN

Im Herbst 1919 ist der Schweizer Aufenthalt zu Ende, eine Zeit, freundlich für den Menschen und den Künstler, der sich hier organisch hatte entfalten können. Die vier kommenden Wiener Jahre bringen Unruhe des Lebens, Unruhe der Kunst. Aber die Tragik des Schicksals, das ihm entgegenwächst, bringt seinem Werk auch den drangvollen Auftrieb, nach den schönen Abschlüssen von Zürich erhebt es sich zu bedeutsameren Verheißungen.

Schon der Anfang der neuen Lebenszeit läßt sich schlimm genug an. Wien nach dem Krieg — das ist das Bodenlose, ist Überschwemmung mit Glücksrittern und Talmikavalieren, Basar und Balkanisierung. Allerdings gibt es Möglichkeiten, dem entstellten Bild der Heimat zu entfliehen. Peche nützt sie weidlich aus. Die Ausflüge ins Donautal, besonders in die Wachau, wo er schon als Student gewandert, nach Melk, wo er den ersten Sommer mit seiner Frau verbracht, und in die Gegend von Dürnstein, die er in manchen Ferien mit dem Skizzenbuch durchstreift hatte, werden jetzt wieder aufgenommen. Aber zuletzt muß er doch wieder in die Werkstätte, in die Wohnung zurück. Und diese Wohnung in Ober-St.-Veit, vom Mietamt zugewiesen, ist elend. Es gehört ein gesunder Körper, es gehört männliche Willenskraft dazu, um ihr standzuhalten. Nur die Gesellschaft der Kinder macht sie vorderhand noch halbwegs erträglich.

Im Spätherbst 1921 geht Peche für einige Wochen nach Köln, um hier in unmittelbarer Fühlung mit der Druckerei eine neue Tapetenreihe herzustellen. Die Briefe, die er damals vom Rhein an den befreundeten Architekten Philipp Häusler nach Hause schickt, gewähren die wertvollsten Einblicke in den inneren Zustand des Menschen und Künstlers. Freilich, man wird nicht alles wortwahr nehmen dürfen. Das graphische Bild — die steil gegliederte, mit lauter Rufzeichen durchsetzte Schrift, die den jagenden Wechsel der Stimmungen festhält und im gleichen Sturmzug entworfene Stift- und Federskizzen mitnimmt — ist fast zuverlässiger als der Bericht. Geschäftliche Anzeigen im Telegrammstil und nicht immer sachdienliche Hinweise auf laufende Arbeiten, die dem Spürsinn des Adressaten das meiste überlassen, werden von Ausbrüchen des Temperaments durchbrochen: »Momentan würde ich den silbernen Leuchter, der gezeichnet vor mir liegt, selbst dann, wenn er ausgeführt wäre, manchem mit Vergnügen an den Schädel werfen«, oder: »Ich habe vergessen, daß dies alles nur mein Herz ist, woraus, seit ich geboren bin, doch nichts als rote Qual fließt.« Das sind, von kleinen und kleinsten Anlässen hervorgerufen, übermäßige Hitzigkeiten und Hypochondrien, die den Charakter nicht tiefer berühren, einen Charakter, lauter gegen die Menschen seiner Wahl, besonders die Mitarbeiter, deren Angelegenheiten ihn auch in der Ferne wie die eigenen beschäftigen, und — trotz Auf und Ab — ganz hingegeben der künstlerischen Sendung: »Wir werden«, so schreibt er, als der Plan einer neuen Edelschmiede auftaucht, »dort die schönsten und zauberhaftesten Dinge machen. Die neue Werkstätte soll das sein, was man eine Gold- und Silberschmiede im Sinne der Blütezeit des Handwerks nannte. Schauen Sie, dies durchzubringen. Ich will Tag und Nacht arbeiten, ich will, ich muß.« Er bleibt auf eine leidenschaftliche Weise lebendig, unzufrieden mit dem Vollbrachten, worin er nur Überholtes sah, stets gespannt auf das Neue, Größere und Ganze. Allerdings ist diesem sehnsüchtigen Glauben auch schon der Zweifel beigemischt, er fürchtet seine Zeit zu versäumen, im Halben zu enden: »Es werden sonst meine besten Jahre vorübergehen . . . Ich mache mein ganzes Leben nur Fragmente. Ich kann und will das nicht mehr.« Diese tragische Aufbäumung gegen das Geschick und was sie an Selbsterkenntnis enthält, stehen in einem Brief aus dem Jahre 1922. Nicht lange nachher sollte sich das düstere Vorgefühl verwirklichen.

In den kargen Arbeitspausen nimmt jetzt der Künstler auch seinen Standpunkt zur allgemeinen Kunst und zur Literatur. Es ist nicht viel, was ihn hier bestimmend anspricht, er ist zu unabhängig und zu sehr mit sich beschäftigt, um sein Interesse zu zersplittern. In der Kunst gilt ihm das Gegenwärtige und Heimatliche am meisten, dem Architekten Hoffmann und dem Maler Klimt gehören seine beständige, knabenhafte Ehrfurcht, erst spät treibt ihn die dunkle Ahnung des Wahlverwandten auch zu Egon Schiele, den er zuletzt wahrhaft geliebt hat. Jetzt erstarkt auch seine Neigung fürs Primitive. Er hatte nicht aufgehört, die verschiedensten Dinge der Volkskunst, namentlich solche von leichter Hand und Erfindung: Masken, Stickereien, Flitter und allerhand figürliches Glasgebläse, zu sammeln. Aber gegen sein Ende tritt das Ursprüngliche größerer Art in seinen Gesichtskreis, von Mykene kommt er nach Asien, um sich auf solchen Umwegen hellenischer Hoheit zu nahen. Und mit diesem zunehmenden Ernst der Formenanschauung geht jetzt auch die Richtung des Geistes zusammen, nach den Gesprächen Lukians werden die Werke der römischen Geschichtschreiber, besonders Livius und Tacitus, seine Lieblingsbücher. Moderne Schriftsteller, auch die der halbfranzösischen Wiener Schule, die eine gangbare Meinung am ehesten bei ihm erwarten könnte, fehlen in seiner sparsamen Lektüre. Er war nun einmal — trotz manches eigenen, unwichtigen Versuches im Dichten — kein »Literat«.

Nach zwei Jahren hat die Notwohnung von St. Veit ihre ermüdende, zermürbende Vorarbeit getan. Diese Wohnung ist eng, feucht und baufällig. In der Schlafkammer, zugleich der Arbeitsstätte, klafft neben dem Bett ein breites Loch im verfaulten Bretterboden, der zwischen seinen Fugen täglich eine neue, üppige Schwammkultur hervorwuchern läßt, die heitere Tapete hängt schon in Fetzen. Zuweilen geschieht es, das alle vier, die Eltern und die Kinder, krank niederliegen. Die Heilkraft der Landschaft ist zu Ende, auch ein Aufenthalt in Aflenz kann nicht mehr helfen. Denn es ist nicht, wie die Ärzte meinen, die Lunge, sondern ein böses Sarkom. Schnell geht es bergab. Dem Fieberjahr 1922 folgt, nachdem die Polizei die St. Veiter Grube gesperrt, die Übersiedlung nach Mödling, wo Freunde, der Newyorker Urban und die »Wiener Werkstätte«, dem Künstler noch in letzter Stunde ein kleines Gartenhaus gemietet hatten. Er kann jetzt nicht mehr aufstehen. Ein rötlichblonder Bart umrahmt sein Gesicht, das mit jedem Tage schärfer und edler wird, wie ein gotisches Leidensantlitz aus Elfenbein. Nur die Hände leben noch. Während der Körper erstarrt, zeichnen sie in das kleine Blockbuch wie in den leichtesten Zeiten Gebilde des heiteren Geistes, nach Kannen, Schalen und Blumenbechern das tanzende Gebäck zu »Schlagobers«, dem neuen Ballett von Richard Strauß, auf der letzten Seite Kipfel und Guglhupf. Am 16. April 1923 ist er, ein Mann von sechsunddreißig Jahren, gestorben. Vier Tage später trugen auf dem Hietzinger Friedhof Arbeiter der »Wiener Werkstätte« in blauen Werkblusen ihren jungen Meister zu Grabe...

1919—1923.

Wieder steht, was aus solcher Lebensnot an herzerfreuenden, festlichen Dingen hervorgekommen, unter der Herrschaft der Zeichnung. Aber diese Zeichnung letzter Art hat eine gründlich geänderte Haltung. Man erinnert sich, daß von dem Züricher Metallornament gesagt werden konnte, es sei völlig in seinem Stoffe aufgegangen, werkgebunden worden. Das gilt jetzt sinngemäß schon fürs Papier. Schon auf dem Papier hat jetzt die Zeichnung die stoffverschiedenste Werkkraft. Sie ist nicht nur flüchtige Niederschrift des Formeneinfalls, sondern selbst schon technische Formenarbeit — gebaut, gebosselt, gebrannt, gewirkt, getrieben. Man braucht, um ihre unmittelbare Ausdrucksgabe zu erkennen, nur unsere Beispiele von Werkzeichnungen durchzusehen, etwa den Stuhl und den Doppelsitz,

wo bloß mit dem Bleistift im Wechsel von Strichen und Drückern das Material, die Struktur, die Behandlung, ja selbst Farbe und Glanz sinnfällig gegeben werden, oder das Studienblatt mit den Spiegeln, wo zwischen beiläufige Skizzen, welche das Bauthema nach Umriß und Lagerung abwandeln, die vielen energischen Profile treten, die nicht mehr nur entworfen, sondern schon geschnitten sind. Und wird die Bewunderung verstehen, von der jetzt jedermann ergriffen wurde, der diese Hand am Werke sah: nach der Züricher Helferin, die nicht genug von der eiligen Verknüpfung textilen Zeugs zu berückenden Ordnungen erzählen kann, den befreundeten Architekten, der über ein Gespräch mit Peche berichtet, währenddessen der Künstler, ohne darum die Aufmerksamkeit zu verlieren, unaufhaltsam gezeichnet hat, so daß am Schlusse der von beiden Seiten lebhaft geführten Unterhaltung ein geräumiges Papier mit einer Fülle von Motiven ganz bedeckt war. »Während der Kopf zuhörte, arbeitete die Hand. Sie war ein selbständiges Organ geworden. Man muß glauben, daß sie auch im Schlafe hat zeichnen können.«

Nachdem er bisher sein Monogramm gern in einen breiten, vierzackigen Stern versetzt hatte, schießt jetzt das P aus dem eingeschrumpften Sternchen schlank empor wie der Zeiger einer Wage, auf deren kurzem Balken je eine Ziffer der Jahreszahl gaukelt. So erscheint es nicht nur für sich an den Rändern und Ecken der Blätter, sondern — über Sessel und Schrank — auch mit der Zeichnung der Dinge verquickt, als Anzeiger der allgemeinen Balance, als Teil und Ausklang der subtileren ornamentalen Unterströmung. Auf anderen, nicht seltenen Blättern begleitet aufgeklebter Gold- und Silberflitter die farbigen Kreiden und bekräftigt den neuen plastisch-dekorativen Zug des Entwurfs. Aber sowie er in Wirklichkeiten übergeht, zeigt sich dies und jenes, Ornament und Dekor, nur als Beigabe des raumrhythmischen Formenspieles.

Räumlich rhythmische Formenspiele werden die Papeterien für Weihnachten 1919, die Schränke der »Kunstschau« 1920 und was ihnen an meist metallenen, bemalten Phantasien noch folgt. Sie machen aus der Not eine Tugend. Der Krieg hat die Edelstoffe rar werden lassen, das Naturell des Künstlers verlangt jetzt mehr als je vorher nach schnell fertiger Arbeit. So kommt er auf leimgefärbtes Buntpapier, auf Weichholz und Vogelfedern. Was er daraus an selbstgedrehten Düten, Körben, Nestern, Laternen, Flammenpfeilen und ähnlicher Kinderlust über Nacht hervorgebracht, hat in der Volkskunst genug Vorbilder. Aber diese windigen Schaustücke, die nur im flackernden Kerzenlichte leben, stecken doch schon voll von ernsteren Eigentümlichkeiten, sind erste Ansprünge zu neuen kubischen Gestaltungen, die in dem rüden, dann schlichten Gewürfel der Kunstschaukasten noch sinnfälliger werden, um unter der Zucht des solideren Materials sehr bald gereinigt hervorzutreten. Nicht anders scheint es mit den freien Kompositionen aus Weißmetall zu stehen. Beim ersten Anblick erscheinen auch sie als lose, launige Gefüge aus Palmenblättern, Trauben, Häuschen und Köpfen, um einmal gar mit einem Kaminturm und einem drollig gedrehten Popanz geradewegs ins Kinderland einzuschwenken. Aber diese Grillen haben ihren Sinn, die ganze künftige Entwicklung hängt im Keime an ihnen. Schon das widerstandsfähigere Blech, das nach seiner Art behandelt sein will und den weit ausgreifenden Zusammenhalt ermöglicht, trennt sie von den Papieren. Und wie sie nun mit steigenden Oktoedern oder auch nur mit lang verzweigten Drähten aufwachsen und dabei das Verschiedenste, Pflanze, Ding und Figur, gleicherweise mitnehmen, werden diese befremdlichen Drei- und Vierfüßler zu neuen Organismen, die den entwickelten Formenwillen wesentlicher, jedenfalls kompletter darstellen als irgendeines der vollbrachten Werke: In ihrer Gelenkigkeit spiegelt sich der Bau, in ihrem labilen Gleichgewicht die Rhythmik, in ihrer durchsprossenen Erscheinung der alles belebende Trieb des späteren Künstlers. Man meint sein Nervensystem, bloßgelegt, vor sich zu haben.

Ein Brief vom 2. Dezember 1921 führt dann noch tiefer in das innere Begebnis, das sich hier verwirklichen will, und erweitert zugleich den Ausblick auf seine Grenzen. Für das nächste Frühjahr ist die Teilnahme der »Wiener Werkstätte« an der Gewerbeschau in München geplant und Hoffmann hat Peche aufgefordert, sich darüber Gedanken zu machen. Daraufhin bringt er nacheinander vier Projekte zur Sprache, sie alle beherrscht von »einem sehr schönen Raum und seiner Zusammenwirkung« mit nur wenigen, besten Stücken, namentlich solchen der monumentalen Plastik Anton Hanaks. Im ersten Raum denkt er sich »einen Rhythmus von Pyramiden«. Bei dem zweiten Raum taucht das Wort »durchsichtig« immer wieder auf, die beiden Arme eines langen, schmalen Durchgangs sollen seine Transparenz für die Phantasie noch heben, zuletzt wird er geradezu ein »Garten« genannt. Im Fortschritt zu größeren, strengeren Vorstellungen erwähnt dann das dritte Projekt einen ummauerten Kreis inmitten eines hohen, »sozusagen unbegrenzten« Raumes, in den Nischen der Mauer Vitrinen, auf der Brüstung einzelne Schaustücke, hinter und über ihr — »auch wenn er mich dafür erschlägt« — die »Schwebende«, eine wagerecht gelagerte Marmorfigur von Hanak. Das vierte endlich ist »eine ganz strenge Angelegenheit« mit stark profilierten Pfeilern. Man wird, was hier die Worte nur schwerfällig und ungefähr beschreiben, die begleitenden Skizzen aber mit fliehender Prägnanz bezeichnen, zu jenen papiernen, hölzernen und metallenen Formenspielen halten müssen, um klarer zu erkennen, daß es jetzt von allen Seiten auf den Raum losgeht, der mit gesteigertem Gefühl plastisch durchmessen und dann sensitiv abgespürt wird.

Das geschieht, im Bauprojekt und neuen Handwerk, durch zweierlei Mittel. Dem ersten kräftigen Vorstoß in den Raum dienen die bis zum Geometrischen vereinfachten Körper, der Mauerring, die Pfeiler, die Pyramiden und Oktoeder — seinem feineren Abtasten die Fänge und Fühler der seltsamen Gebilde. Die kurze Lebensfrist, die dem Künstler gegeben ist, läßt den Versuch nicht mehr rein zur Erfüllung reifen. Aber er wird zum sinnvollsten Wegweiser in das Werk der Zukunft. Denn von hier aus erklären sich seine beiden, im Grunde vereinten und durchs Ganze gehenden Haltungen: nicht nur die nach dem bisherigen Verlauf sensationell wirkenden Kubismen, sondern auch die neuen Grazilitäten, die jetzt auch das zierhaft Gegliederte — etwa die dünnen Verästelungen auf einem Silberapfel — als letzte, sublimste Raumsucher erscheinen lassen.

Das wachsende Formbewußtsein ist jetzt selbst an Dingen leichtesten Gewichts nicht zu verkennen. Auch die Stickereien — in Zürich noch behende Improvisationen, die sich bis zu farbig applizierten Impressionen entwickelt hatten — verfestigen ihren Charakter. Sie zeigen ihren zweiten, nicht weniger vollkommenen Werkstil. Weiß auf Weiß geht die Nadel durchs Netz. Noch gibt sie zuweilen in dieser vereinfachten, gereinigten Arbeitsweise Bewegtes wieder, ein laufendes Hündchen, eine Spaziergängerin mit breit-spitzem Sommerhut, eine emporschießende Pflanze oder endlich wieder die auf der Flucht umblätterte Daphne. Doch schon dieses Bewegte ist jetzt im grobfädigen, weitmaschigen Netz der Klöppeleien völlig verstrickt. In den zarten Beispielen der Tüllstickereien, die nur die Linie pflegen, wird das Motiv — ein kühner Kopf, eine frauliche Gebärde oder auch nur die hingestreuten, ziselierten Gräser und Blumenbündel — geradezu gebannt. Auf einer polygon umsäumten Decke begegnen wir wieder jener nackten weiblichen Kniefigur. Aber mit den angenähten buntseidenen Schleifen und Maschen ist jetzt auch der flotte, fast robuste Temperamentsakt verschwunden, das edel erarbeitete Werk an seine Stelle getreten. Die Gestalt ist geklärt, wie zugeschliffen, was sie früher unruhig umrauschte, moussiert, der Faden — auch hier nur weiß — hat vielfältig glitzernde Kraft, die das Modell, das Geschmeide und eine dargebotene Obstschale, jedes nach seiner Weise, fest und doch durchsichtig umgreift. Nach dem farbigen Schwall ist der feinere, reichere Zauber des Lichtes

über diese Kunst der Nadel gekommen, wahrhaft kristallen ist die neue, nicht die letzte Form ihres Schaffens.

Auf der anderen, räumlichen Bahn bietet sich zunächst die Keramik. Der dauernd gepflegte Verkehr mit der Firma Schleiß und ihrem Nachfolger, den »Vereinigten Werkstätten« in Gmunden, nimmt auf das Erzeugnis des Künstlers den besten Einfluß. Der unmittelbare Umgang mit dem Ton, dem Ofen und den volkstümlichen Kräften der alteingesessenen, wohlerfahrenen Zunft im Salzkammergut verhelfen dem Spätwerk zu seiner solid fundierten Eigenart und weitwirkenden Bedeutung.

Jetzt ist Peche auch hier aus einem Zeichner ein Former geworden, der jedes Stück schon im Entwurf aus seinem Stoff hervorholt, sein Werk ein reines Brandprodukt. Doch wird man unterscheiden müssen. Das erstarkte Formgefühl — der Sinn für wuchtige Hohlkörper, für Röhren, Kessel, Mischkrüge und Riesendüten, einfach und sparsam gegliedert, breit gestreift oder geometrisch gemustert, zuweilen auch schon mit Reliefschmuck versehen — tritt nur in einer Gruppe vehement und sensationell zutage. Hier ist das Feminine völlig verlassen, das salonfähige Frühwerk dem Bauerngeschirr gewichen. Aber zur selben Zeit wird auch das gerade Gegenteil möglich. Es setzt kultiviert, mit offenkundigen Anlehnungen an Ostasien ein, um dann schnell originell zu werden. Das sind die überschlanken Formen mit den schmalen Gelenken, dem reich und streng durchbrochenen Henkelwerk und den feinen, feinen Ranken auf rahmweißen glänzenden Gründen. Und zuletzt will sich schon dies und das in seiner beruhigten Mitte treffen, schlichte, schön gerundete Stücke kommen von der Töpferscheibe, eine neue Einfalt scheint gewonnen.

Doch nicht dieser Wohllaut vor dem Ende, sondern der Kampf, der ihm vorausgeht, ist für uns besonders wichtig. Denn er zeigt nun wieder — jetzt nicht mehr an Skizzen, sondern an ihren Verwirklichungen — jene beide Energien, die das Werk der Spätzeit beherrschen. Auch hier stehen die rüden Kubismen gegen bizarre Nervenspiele. Aber auch hier ist das kein Widerspruch. In den einen befreit sich der Mann von dem plastischen Drang und Raumhunger, in den anderen spiegelt sich sein eigener entwickelter Organismus. Und so sind beide nur Gegenkräfte einer dramatischen Entwicklung, die auf ihrem Höhepunkte abbricht. Ihr fernerer Weg verliert sich im Dunkel des Todes, sein Ziel wird schon sichtbar: eine rhythmische Ausdruckskunst des Handwerks will werden.

Die übrigen Felder der Arbeit zeigen nur die Wiederkehr dieser Formensuche, ein Mehr oder Minder der beiden bewegenden Antriebe, das sich nach dem verschiedensten Material einrichtet. Von der farbigen Kreidezeichnung des Elefanten mit dem hohen Blumengezweig über dem plumpen Gesellen geht es zu seinem ledernen Vetter, von den spaßigen Pferdchen und Kamelen, mit bunten Seidenlappen rundlich überzogen und mit allerhand filigranem Wollzeug wippend versehen, zu dem silbernen Fabeltier, dessen Schlund ein Gewächs aus Spitzblättern, Trauben und Granenbüscheln entsendet. Vom leichten, launigen Ungefähr geht es am Zügel des Werkstoffes zu strengen und strengsten Bildungen. Alles aber kommt jetzt aus dem erregten, gereiften Tastsinn, kein Ding ist bloß angeschaut, jedes aus der Hand gestaltet. Die tönernen Vorstudien einer Birne und eines männlichen behelmten Kopfes, der die antike Tendenz zweier intarsierten Profile romantisch begleitet, stehen als ernsteste, vollplastische Zeugen in diesem Zuge.

Am Ende sammeln Metall und Holz alle Willenskräfte der Entwicklung.

Sie greift noch einmal zurück auf Zürich, ja darüber hinaus auf vergessene Anfänge. Die geschnitzten weiß-goldenen Spiegelrahmen wiederholen den Jugendkurs durchs Barock und ein Empire pompejanischen Ursprungs. Aber wie schnell und restlos überwinden sie beides, um zu lieblichster Eigentümlichkeit zu kommen! Das Schönste ist das Einfachste: ein Rechteck,

darüber ein Zweig — also dieselbe stilreine Zusammenkunft des Regulären mit dem Sprießenden, die auf den Decken und Vorhängen der Zeit als die letzte Form der Stickereien auftritt. Das neue Möbel hat im Schweizer Kaufladen seine Vorläufer. Das schwarzeichene Züricher Schreibpult und der Kandelaber erscheinen als die frühesten echteren Tischlerwerke, zugleich Gewichts- und Bauproben aus stumpfen Pyramiden, die — über die ernsthaften kubischen Spiele der Kunstschaukasten anno 1920 und 1921 hinweg — zu dem Wohnzimmer des Herrn Gartenberg, einer seltsamen, nicht völlig bereinigten Mischung von Wucht und Eleganz, hinführen. Hier begegnet das Holz der Zweckform des Metalls.

Aber bevor auch das Metall — so spät! — zur Sachlichkeit gelangt, muß es mit dem Gliederungstrieb erst fertig werden. Denn der ist hier immer früher zur Stelle, zunächst als Hindernis der Form und dann als ihr gefühlsmäßiger Vollender. Die Zeit des flächenhaften Zierats, der Ringe, Broschen und Anhänger, ist fast schon vorüber, was an solchen Dingen noch hervorkommt, läuft jetzt nur nebenher mit. Auch die vielen Blumen- und Obstschalen, die an gedrehtes, gefaltetes Papier erinnern und bei ihrem ersten Auftreten selbst den Freunden als Extravaganzen und bedenkliche Attentate auf das Material erschienen, sind nicht allzu wichtig. Sie sind nur Belege für die Unrast, die den Künstler um 1920 überfallen hat, für seine oftmals ausgesprochene Angst, mit der Fülle der Gedanken nicht mehr zurecht zu kommen. Im Grunde war er gerade jetzt ein geschworener Feind alles Leichtfertigen geworden, seine Abneigung gegen dieselbe »Künstlerwerkstätte«, die ihm schon früher bedenklich erschienen, bewies das deutlich genug. Und so wird man den wesentlichen Fortschritt auch nicht bei jener andern Gruppe von Metallstücken, wieder meist Tafelaufsätzen, suchen dürfen, die das Extravagante zu origineller Anmut führen; denn auch hier hat nicht der schöpferische Formentrieb, sondern nur schwunghafter Elan die Sache noch in der Hand: die Schale, die einem flachen, umgestülpten Hut mit breiter Krämpe gleicht, von der die Trauben niederhängen, entstammt zwei farbigen Kreideblättern — nicht Werkzeichnungen, sondern nur Entwürfen, die schon den flüchtigen Charakter auch des ausgeführten Dinges erklären. Das Vollgültige aber hat jetzt die durchgebildete Werkstudie zu seiner bindenden Voraussetzung. Und ist ganz ergriffen von den Bedingungen des Werkstoffes. Hier schwelgt der Künstler in neuen, energischen Arbeitsweisen, auch das Feinstück gewinnt eine kernig geschmiedete Haltung, Gold und Silber weichen dem Messing, also einem Material, das von selbst zu größer geschlossenen Formen hinleitet. Die reizvollen Luster aus luftigem Blätterwerk weichen greifbaren Röhrenbündeln, die schlanken Stehlampen mit gelenkigem Unterbau oder sparsam geschmückten Schäften weichen gedrungenen bis klobigen Beispielen, welche die ursprünglichen Eigenschaften, die Kraft und den Glanz des Metalls, in entsprechenden Behandlungen offen hervortreten lassen. Selbst die Lampenschirme machen diesen Zug vom Graziösen zum Vereinfachten und Körperhaften mit, den zierlich übersäten folgen breit gestreifte Seiden in den Farben des Regenbogens, den spitzigen Zeltschirmen die Wölbungen, Kurven und Kugeln. Und das gleiche gilt für die Service, die Tee- und Kaffeegarnituren, die Obst- und Blumenträger, die sich jetzt zu gehämmerten Näpfen und Kisten vertiefen, um so dem geräumigeren Sinn, dem männlichen Triebe der Hand genug zu tun, während sich ihr zarteres, noch immer waches Verlangen an selbstgeknüpften, dünn verzweigten Wollblüten befriedigt, mit denen der Künstler in stets neuen Ordnungen das metallene Gefäß versieht und feinnervig beschließt. Weiter noch führen die aparten Begleitstücke der gedeckten Tafel, namentlich Silberbirnen und Äpfel. Sie bringen die Entwicklung von den bauhaften Hohlräumen der Gefäße, die sich im ersten Wurf schon am Ende der Züricher Zeit gezeigt, nun auch auf geschlossene Körper. Sie beginnen mit glatten Naturformen, mit

Früchten am kurzen Blattstiel, denen zuweilen das Tonmodell plastisch vorarbeitet. Aber dann, auf dem Weg vom Ton zum Metall, fordert der Werkstoff sein reicheres, edleres Recht, er will alle Möglichkeiten seiner Bearbeitung spielen lassen. Jetzt wird die Rundung des Obstes gekerbt, sie wird auf vier Blätterfüße gestellt, oben bricht der Stengel auf, entsendet Lappen und Ranken, die ruhende Grundform umgibt sich mit beweglichster Zier — aus dem natürlichen ist nun wieder ein rhythmisches Gewächs geworden. Aber das Ornament ist jetzt gesättigt mit metallener Form. Auf dieser Höhe wird es auch fähig für die Komposition. Sie zeigt die Festgabe der »Wiener Werkstätte« für Josef Hoffmann: Auf ovalem, schwarz poliertem Untersatz, überdeckt vom Glassturz, drei Silberäpfel an einem dicken Aststumpf, der sich zu langen, schmalen Blättern, Blättern wie Lanzen, verzweigt. Jeder Apfel ein Gehäuse für eine Darstellung der drei bildenden Künste, in dem einen ein kleiner Tempel von Peche, in dem zweiten eine Gestalt aus Speckstein von Hanak, in dem dritten eine Kette aus bemalten Emailplatten von den jüngsten Mitarbeitern der Werkstätte. Unter den Händen der Renaissanceschmiede, mit denen hier sein Werk wetteifert, war das sinnbildliche Thema von selbst Figur geworden, unter seinen Händen wird es zur Pflanze. Mit Blumen hatte sein Schaffen begonnen, mit Früchten bricht es ab.

Denn es ist ein Abbruch, kein Ende. Das Gegenspiel der beiden Kräfte, des Schmucktriebes und des Formwillens, dauert an, die ernstere, die Gestaltungen im Raume will, hat zuletzt sinnfällig die Oberhand. Sie zeigt sich an den überraschend einfachen, fast rüden Zweckformen des Blechgeschirrs, an den wuchtigen Prismen und Kegeln der Henkelkörbe, Waschschüsseln und Vasen, aber auch an den silbernen Bechern und Kesseln, die das Material nicht mehr glätten, nicht glänzen lassen, sondern seine sprödere Natur, den Rohstoff, hervorheben, die Form und Zier in einem Zuge hervortreiben. Das sind die letzten, unfertigen Arbeiten des Künstlers. Das Ziel der Entwicklung, der sie angehören, wird erst ganz verständlich, wenn man vorausgehende Entwürfe hinzunimmt, etwa den weiß gestrichenen Kasten, gebaut aus vier Eckpfeilern mit aufgesetzten Pyramiden, umschlossen mit durchlaufenden Dreieckbändern, im Mittelfeld ein kugeliger, farbiger Frauenkopf zwischen streng gefältelten Maschen, von denen zwei Weintrauben niederhängen. Denn hier kommt der nach so vielen feineren Erregungen entschlossene, zur Leidenschaft gereifte Formwille des Mannes zusammen mit volkstümlicher Simplizität und Anmut. Das Künstlerhandwerk will einkehren in das Handwerk des Volkes und in die Architektur, um aus solcher Verbindung den Aufschwung zum Neuen und Größeren zu nehmen.

Aber es blieb beim Wollen. Ein frühzeitiger Tod verhinderte, daß das räumliche Handwerk des Künstlers seine letzten Verheißungen verwirklichen konnte, nur seiner Flächenkunst schien die reine, restlose Erfüllung beschieden. So tritt die Graphik, mit der er begonnen, nun wieder heran, um wenigstens auf einem Felde Zeugnis abzulegen für den geschlossenen, vollbrachten Teil der Entwicklung.

Die graphische Arbeit Peches hatte sich je später, je mehr auf die Tapete — und die mitgehenden, meist seidenen Stoffe — zurückgezogen. Die ersten Versuche waren in der Ausstellung zu sehen, welche die österreichischen Tapeten-, Linkrusta- und Linoleumindustrien 1913 im Wiener Kunstgewerbemuseum veranstaltet hatten. Der junge Künstler stand damals seiner ländlichen Heimat noch besonders nahe, und demgemäß erschienen hier auf blanken, weißen Flächen, zwischen den Blättern des Stechapfels und des Löwenzahnes, die bunten Blüten der heimatlichen Flur, namentlich Glockenblume, Winde, Steinnelke und Kornrade. Aber schon diese Auswahl geschah nicht ohne Bedacht. Denn es sollte ja, am reichsten auf der Rolle mit sechzehn solchen Motiven, ein allgemeines Bild

blumiger Heiterkeit hervorgerufen und nebstbei — etwa durch ein matteres Blatt am farbvollen Kelche — das Sonnenspiel der Wiesen miteingefangen werden. Selbstredend war, was sich so darbot, nicht unmittelbar von der Natur abgenommen. Es hätte die Vorschule, durch die damals jeder von ähnlichen Absichten durchgehen mußte, es hätte die Blumensprache Gustav Klimts nicht gebraucht, um auch aus Peche einen Stilisten der Natur zu machen. Schon jetzt nahm jede Pflanze, die er darstellte, den Zug seiner Handschrift in sich auf. Und war das vorderhand auch nicht mehr als eine Art Kalligraphie, sie trug doch auf der gepflegten Linie schon die ganze Zärtlichkeit des Jünglings für das Gewächs. Die kleinen Glocken und Tulpen schicken aus ihren geöffneten Kelchen allerhand seltsame Fäden, überlange Staubstempel und Kätzchen hinaus, die wie Federn wippen, wie Raupen sich krümmen — unter dieser Hand verwandeln sich die verschiedensten Blumen, freilich nicht im botanischen Sinne des Wortes, zu »Schmetterlingsblütlern«. Man sieht schon, wie sich die erste Vereinigung von zweierlei Lebewesen vollziehen will, wie Blume und Falter in eins sich finden, bevor noch als drittes das Menschenkind in diese heitere Brüderschaft eintritt. Dann kommt ein regelrecht gescheckteș Muster ins Kelchblatt oder aus den gleicherweise durchzeichneten Füllhörnern und Zackenherzen schießen die volleren Krausen jener gestäubten Raupen hervor — die Stilisierung will sich ins Heraldische wenden. Dabei stehen schon die Streublumen in einer leicht geknüpften Ordnung: die eine nach einer Seite gebogen, auch im Fall ihrer Blätter von diesem einseitig durchziehenden Schwunge beherrscht, die nächste wieder gegenteilig, jede für sich von einem unsichtbaren Oval umschlossen. Und diese Ovale treten untereinander zu aufrechten Rauten zusammen, die dann gelegentlich durch lose Schnüre oder dicht gebundene Kränze sichtbar gemacht werden. Nicht Kreis und Quadrat, sondern schlanke Ovale und Rauten halten das Gefüge.

Früher als sonst hat hier, wo er die Formen des Barock zu Vorbildern nicht brauchte, der Künstler mit diesem auch die Notbrücke des Empire überwunden, um schnell zur eigenen Art zu kommen. Die Blumen und Falter der ersten Heimat, denen er folgte, erleichterten ihm den Weg. Allerdings waren die Anfänge bescheiden. Aber sie zeigten doch schon — und das war für die Entwicklung von besonderer Wichtigkeit — eine entschiedene Abkehr von jener illustrativen Graphik, die das übrige Jugendwerk mit den Gefahren einer uneigentümlichen und halbliterarischen Passion umgeben hatte, und eine klare Hinwendung auf die kunsthandwerkliche Graphik, der ein guter Teil seiner künftigen Arbeit gehören sollte. Jetzt brauchte er nur noch einen Fachmann zum Führer.

Er fand ihn in einem der Inhaber des Wiener Tapetenhauses Max Schmidt. Auf diesen Mann ist schon einmal mit Nachdruck hingewiesen worden. Aus guten Gründen. Denn er gehörte nicht zu der Klasse der vorsichtigen Enthusiasten, mit denen das Leben Peches reich gesegnet war, Leuten, die sich durch eine schnell bereite, schnell verrauchende Begeisterung zu weiter nichts verpflichtet fühlten, sondern, wie schon vor ihm der Stofferzeuger Backhausen, er bezahlte — noch bevor die »Wiener Werkstätte« die unbeschränkte Förderung des Talentes auf sich nahm — sein Vertrauen auf den Künstler, den er für sich entdeckt hatte, mit einer Reihe kostspieliger und riskanter Unternehmungen. Auch war er einer der wenigen Praktiker, die dem jungen Peche geholfen haben, seine nach allen Seiten hinstrebende Phantasie auf sicherem, klug abgestecktem Boden landen zu lassen. Ohne diese Hilfe ist die jähe Reife Peches als Tapetenkünstler, die volle Ebenbürtigkeit seiner Erzeugnisse mit den sogenannten »Stiltapeten« älteren Datums kaum zu denken.

Als Peche um 1913 damit begann, also in den schon oben geschilderten Anfängen auf eigene Faust, waren ihm die Renaissancemuster, die der Adel als unverstandenes Erbgut seines Geschmacks behütete und der Bürger aus Eitelkeit übernommen hatte, von ihren

edlen, ursprünglichen Beispielen in den Pariser und Wiener Sammlungen bis zu der zweifelhaften Marktware wohl bekannt, und es stand für ihn fest, daß er als ein Lebendiger von diesen Antiquitäten gründlich abrücken müsse. Daher hatten auch gerade seine ersten Versuche keinerlei Beziehungen zu diesen besten Vorbildern. Sein Widerstand war indes nur zur Hälfte richtig. Mit Recht wandte er sich zwar gegen das alte Muster, aber er übersah das schöne Gesetz, aus dem es hervorgegangen war. Und dieses Gesetz hatte noch immer seine Gültigkeit. Jetzt lernte er es kennen und achten. Anfangs hatte er auch hier nur auf dem Stück Papier gedacht, das ihm zum Schmücken vorlag. Jetzt lernte er gleich im endgültigen Format, in großen Flächen denken und sie in geschlossene Räume versetzen. In diesen Räumen wohnt der Mensch, dem auf die Dauer nichts unerträglicher wird, als wenn vor seinen Augen die Tapete »davonläuft«. Das tut sie aber, sobald ihr Muster durch irgendein wiederkehrendes Motiv aus dem Gleichgewicht gerät und nach einer Seite abfällt. Nun weiß man, daß Peche bisher Neigung genug für solche Einseitigkeiten hatte. Es galt also, ihn von den einfachen wage= und senkrechten Ordnungen guter Tapeten und ihrem Ausgleich durch gekreuzte Diagonalen sinnfällig zu überzeugen, wonach es ihm selbst überlassen blieb, wie er aus dieser dürren Bauformel die ungezählten Möglichkeiten einer neuen und eigenen Balance gewinne, um das strenge Gerüst durch das scheinbar freieste Spiel unsichtbar zu machen, und trotzdem bei der Tapete zu bleiben. In gemeinsamer, mühevoller Arbeit mit dem Tapetendrucker kam er bald zu diesem Ziele, zur »Richtung« — nicht allein durch lineare Mittel, sondern auch durch eine folgerechte Disziplin der farbigen Töne und Akzente. So entstand seine Tapete. An die Stelle beiläufiger Flächenspiele trat jetzt rhythmischer Raumschmuck, trat — im meisterhaften Sinne — angewandte Kunst.

Vor uns liegt sein Lebenswerk auf diesem Felde, zwei dicke Bände Buntpapier. Beide herausgegeben von der »Wiener Werkstätte«, die Blätter des einen gedruckt von Max Schmidt in Wien, die des andern von der Kölner Firma Flammersheim & Steinmann. Der erste Band enthält mehr die Entwicklungen des Tapetenkünstlers, der zweite seine Reife. Aber die Einfälle hören bis zuletzt nicht auf, sie fließen jetzt nur noch reichlicher zu. Was sonst galt, gilt hier besonders: diese Phantasie schien unerschöpflich und die Hand raste ihr nach.

Am Anfang hält er es auch hier noch mit den Gärten der Kindheit und mit den getünchten Dorfstuben, wie Bauernblumen auf Kalk — blau auf weiß — erscheinen jetzt seine Tapeten, mehr simple Wandmalereien als Bespannungen. Aber bald wechseln die Formen und Namen. Statt »Paradeisgartl« heißt es jetzt »Zauberhorn«. An Stelle des Frischen und Trauten tritt üppige Pracht, der Effekt, früher schon kräftig, wird beinahe derb und treibt gelegentlich ins Schwüle. Die Fahrt scheint nach Osten gerichtet, jedenfalls weicht Salzburg zurück vor Wien. Die Formen verlieren zusehends den Zusammenhang mit der Natur, das große, ausgebreitete Muster ohne Ende drängt den Fond in die Enge, die Farbe schwelgt in Offenheiten, zuweilen steht — nicht ohne Einfluß von seiten Hoffmanns, besonders seiner Tapete »Bugra« — Schwarz gegen Weiß.

Dann aber wird jene noble, feinnervige Mitte gewonnen, die unsern Meister recht eigentlich bezeichnet. Die Nesselblätter, krumm und schartig wie Janitscharensäbel, verschwinden, schmale, scharfe Lanzen tauchen auf. Nicht mehr das dichte, breite Niederhängen, sondern ein dünnes Ranken, hinauf und hinaus. Der volle Einklang des Künstlers, des schlank gebauten, zart gestimmten, mit seinem Werke hebt an. Die Färbung, nicht mehr die Zeichnung, führt das Wort, aber ihre Sprache hat sich verändert, sie ist auf den Halbton geraten. Die Hintergründe, bisher einfach gehalten und zeitweilig verdrängt, treten jetzt wieder

hervor, aber ihre Erscheinung ist anders geworden und so auch ihre Geltung: mit senkrechten Streifen in einer schwebenden Folge von Zwischenfarben versehen — oder auch nur Mattweiß auf Glanzweiß — tragen sie jetzt auf ihren transparenten Flächen das entwickelte, geschärfte Ornament, das mannigfache Schlinggewächs, die weit auslangenden Zweige der Bachweide, den Kiebitz mit dem Fasanenschweif und viele andere selbsterfundene Abenteuer. Zuletzt wird alles noch straffer und strenger, der Liebreiz geht nicht verloren, er gewinnt nur an Charakter. Durch das Geometrische, worin sich die Kubismen des gleichzeitigen körperhaften Handwerks auf der Fläche spiegeln, gelangt der Künstler zur Antike, zu einer originellen und modernen Antike. Das rhomboide Strichnetz und die rechteckigen Platten weichen aufgerichteten Prismen und Säulen, an deren schimmernden Schäften lang gestielte, reinfarbige Blätter seitwärts niederhängen. So kommt am Schlusse eine erlesene Verbindung der architektonischen Fläche mit der ornamentalen zustande. Auf ihrer Gegenseitigkeit beruht hier das Werden und Wesen, auf ihrer Übereinkunft die gereifte Meisterschaft des Stiles.

Doch auch hier steht — wie könnte es anders sein? — neben dem reinen Ende schon ein neuer Anfang. Die Namen der Tapeten kündigen ihn an. Nach »Viola« und »Chloë« heißen sie jetzt »Das Wasser« und »Der Stein«. Der Künstler verläßt die Gärten, er sucht den Umgang mit den Elementen. Es ist wie überall. Wie im Weißmetall die Grotesken des Gartenmöbels, im Raumentwurf die gartengleiche Halle, so weichen jetzt auch auf den Papieren die gelenkigen Gartenhäuschen klobigen, elementaren Grundformen. Narzissus und Daphne fliehen vor der ernsten Pallas Athene. Auch die Fläche hat der neue Drang überfallen. In den letzten Holzschnitten schabt, schürft und bohrt das Hohleisen, der dünne Linienreiz ist vergessen, aus tiefen, dunklen Betten steigt die Frau in der Muschel und das Gewinde der Küchenschellen — nicht mehr lieblich umschlossen, sondern herb und heftig. Nachdem diese Kunst die Grazie erreicht, strebt sie vom Gefälligen weg zur Ausdruckskraft, vom Geschmack zur Gestaltung.

Hat sie unter solchen Umständen auch schon »Stil« geben können?

DAS ERGEBNIS

Auf der Rückseite einer Farbenstudie für eine Tapete findet sich ein Satz, worin der Künstler seiner Lebensmühe Sinn auf Worte zu bringen suchte. Denn Peche schreibt: »Kunst ist das Bestreben, die unsichtbaren Rhythmen, welche uns umgeben, zu ahnen, ihr Gesetz zu finden, das Chaos zu klären.« Man kann, was sich vor uns aufgerollt und jetzt nach seinen Ergebniswerten abgefragt werden soll, nicht wesentlicher kennzeichnen, nicht restloser umfassen als durch diese Selbsterkenntnis.

Bei dem frühen Tod unseres Künstlers konnte es nicht anders kommen, als daß in seinem hinterlassenen Werke neben Vollendungen noch mehr halbfertige Entwicklungen stehen. Vor dem Gesicht der Geschichte gilt beides — die Formengabe der ersten Reife und das Bündel neuer Probleme, das ihr folgt — gleich viel. Denn beides ist lebendige Beisteuer zum Fortschritt des modernen Kunsthandwerks, das hier in einem kritischen Augenblick über den toten Punkt hinausgebracht und auf neue, noch heute nicht verwirklichte Ziele hingewiesen wurde.

Zum Vollkommenen zählen die Tapeten, die Textilien und der edelmetallene Schmuck. Auf diesen drei Feldern, die er, je später je mehr, souverän beherrschte, hat Peche jede Überlieferung, aber auch die Leistung der Zeitgenossen weit hinter sich gelassen und als ein durchaus Eigener Neuland erobert. Geleitet von der kaum vergleichlichen Schmiegsamkeit seiner Hand und von der wachsenden Einfühlung in die Besonderheiten der Aufgabe, gelangt er — ohne jemals die leichte Anmut des ersten Einfalls aufzugeben — aus meisterhaften Improvisationen zu jenen werkfesten Zusammenhalten, die schon die geringste Verschiebung völlig aus der Balance bringen, rhythmisch vernichten würde und — wie genug Beispiele der Nachahmung zeigen — auch tatsächlich vernichtet hat: Bei den Textilien folgen den bis zu impressionistischen Bildern hingeführten farbigen Applikationen die kristallenen Weißstickereien, bei den Tapeten — vermittelt vom einhergehenden Metallschmuck —, den lockeren Streumustern und malerisch ausgebreiteten Füllungen die aufgerichtete, architektonische Wandbespannung. Das bedeutet nicht bloß einen Anstieg vom Gefühl zu ernsteren, größeren Besonnenheiten, sondern jeweils auch eine Erweiterung des Metiers und in seinen neuen Grenzen neue, stilverknüpfte Formen.

Dieser ausgereifte Teil seines Werkes vollzog sich auf reinen oder nivellierten Flächen. Demgemäß liegt sein gemeinsamer Ertrag auch beim Ornament. An den Blumen der Flur herangepflegt, dann mit ungebundener Lust in den Gärten der Phantasie vermehrt, findet das Ornament zuletzt wieder heim zu den Gräsern und Blüten, um in dieses zartere Gewächs auch Figuren und Dinge zu verstricken. So bleibt schon der ungemeinen Vielfalt der Motive eine Einheit: der sprießende Zusammenhang, gewahrt. Ihn durchmißt dann — nicht weniger geradewegs — der werkverschiedene Vorgang der Stilisierung. Denn mit der Zeit richtet sich das Ornament aufs sorgfältigste nach den Arbeitsstoffen ein. Am Anfang wirkt auf den hellen Gründen der Gewebe und Papiere der Farbenfleck, erst später die Linie, die jetzt — von den Metallen her — ihre eigenere straffe Prägnanz begründet. Nicht mehr das Blatt im dichten Laubgehänge, sondern der Stengel der Ranke, nicht mehr das lässige Oval, sondern die strenge Raute sind Leiter der allgemeinen, nach freien Spielen fest verketteten Ordnung, die eins aus dem andern hervorbringt, aber auch das letzte noch mit genug Keimkraft versieht, um im vorbestimmten Zug der rhythmischen Variation aus sich selbst wieder Neues zu erzeugen.

Hier stimmt alles überein. Schon die Handschrift des Künstlers, die aus einer unpersönlichen Kalligraphie zu dem jähen, gelenkigen Temperamentsakt der Spätzeit

vorstürmt, und die Signen, welche — vom bekrönten Herzen bis zum dünnen Strahl des Monogramms — die Zeichnungen begleiten, sind verläßliche Anzeiger der ornamentalen Entwicklung. Zwei Motive fassen dann die beiden Epochen des Ornaments am einfachsten zusammen: das schwarz-weiße Bukett der Vignette auf dem Katalog der Modeausstellung und das steile, jetzt durchgepreßte, fein umwundene P auf dem zweiten Musterband der Tapeten, weiß auf rötlich schillerndem Grund. In dieser Verbindung von farbiger Transparenz und zugeschliffenem Linienrelief hat, nach dem schweifenden Dekor, das Ornament seine Höhe erreicht, der Nerv des Künstlers ist freigelegt — nach langer Dürre ist eine beispiellose Erfrischung, eine neue, noch heute fortwirkende Bewegung auf das ornamentale Feld gekommen.

Man wird jetzt vielleicht besser verstehen, warum selbst eine oberflächliche und noch immer gangbare Meinung die ornamentale Gabe Peches mit seltener Einmütigkeit bewundert hat. Aber sie hat es dabei bewenden lassen. Von der leicht zugänglichen Sensation getroffen, entzog sie sich dem weniger Sinnfälligen, um Peche mit dem Schlagwort »Zierkünstler« ein für allemal abzutun. Das war schon in ihrem Horizont eine Ungenauigkeit. Denn sie übersah, daß Peche nicht beim Ziermotiv, dem Bestandteil des Flächendekors, stehen geblieben war, sondern daß er es, je später je mehr, am deutlichsten in den Gruppen des gehämmerten und getriebenen Tafelsilbers, der Luster und Spiegelrahmen zur alles ergreifenden, selbständigen Zierform entwickelt hatte. Wichtiger aber ist, daß uns nach der ersten, in Zürich vollendeten Reife der Künstler in seinen Spät-Wiener Entwicklungen geradezu, auch in des Wortes gebräuchlichem Sinne, als ein Formsucher entgegentritt.

Die Rückkehr nach Wien bedeutet in jeder Hinsicht eine Zäsur. Man kann diese Wendung, die nach den ersten vehementen Ansätzen der Papeterien, Bleche und Weichhölzer auch noch die edleren Stoffe erreicht und so vom Experiment zum Werke vordringt, mit verschiedenen Worten bezeichnen: als eine Abkehr vom Femininen zum Männlichen, vom Launigen zum ernsthaft Besonnenen, von salonfähiger Noblesse zu ursprünglicher Wucht, vom Malerischen zur Architektur, von der geschmückten Fläche zu einfachen, zuletzt gar zweckmäßigen Körpern im Raume. Der Sinn bleibt derselbe. Der holde Augenschein weicht zurück vor dem ungestümen Verlangen der Hand. Nachdem sie sich — wie schon einmal gesagt — an zart und reich gegliederten Dingen gesättigt, verlangt ihr erstarktes Tastgefühl vollere Gestaltungen. Es geht von der Zier zur Form.

Ein Neues will werden. Das ornamentale Gewächs wird von der Geometrie durchmessen und findet so den Weg zu den Kubismen der räumlichen Werke. Diese aber verlieren schon die derben Haltungen ihres Anfangs und geraten, am klarsten dort, wo sie gesellig auftreten, also bei den Phantasiestücken für die Ausstattung von Gärten, in neuartige Gewichtsspiele. Das entwickelte körperliche Selbstgefühl des Künstlers spiegelt sich in ihnen, sie sind nichts anderes als die rhythmischen Abbilder seines Organismus. Und so wollen sie den Unterschied von Zier und Form wieder aufheben, um das gemeinsame Wesen dieses Schaffens auf einer höheren Stufe wieder hervorkommen zu lassen.

Was so aus einer früh gewonnenen Anmut, durch Formenkraft erfrischt, zum Charakter hinstrebt, hat von den verschiedensten Seiten, vom Barock und Empire, aus Japan und Pompeji, von Hoffmann, Schiele und den Kubisten, Anregungen empfangen, und ist doch immer originell geblieben. Alle Einflüsse werden schnell verarbeitet, ihre Widersprüche gelöst — sie sind nur Helfer für den eigenen Stil. Denn hier ist Stil. Das moderne Wien, nicht das wirkliche, sondern seine feinere Möglichkeit, die Atmosphäre

einer höchst kultivierten Gesellschaft, wird hier in Rhythmen eingefangen. Das Bürgerlich-Behagliche ist hinweggefegt, alles steht in den nervösen Spannungen der großstädtischen Gegenwart. Und eben dies, der rhythmische Ausdruck eines Lebensgeistes, ist Stil. Wir können ihn heute nur spüren, eine nahe Zukunft wird ihn erkennen.

Der reichen, intensiven Eigenart des Werkes entsprechen seine Wirkungen. Den Altmeister der »Wiener Werkstätte«, Josef Hoffmann, begleitet Peche durch ein Jahrzehnt als ein Verjünger dieser Künstlersozietät, der er so vieles, nein, das meiste: Arbeit jeder Art, auch sehr kostspielige und unrentable, verdankte, während er den weltgültigen Einfluß des Unternehmens auf die Kultur des Handwerks, auf die Veredelung des allgemeinen Formen- und Farbensinnes wie kein zweiter seiner Reihe erfrischt und verstärkt hat. Über die Grenzen des Kontinents ist er ein Erzieher des Geschmacks, ein maßgebender »arbiter elegantiarum« geworden. Nachhaltiger und wesentlicher aber als diese populäre Wirkung, die sich mit dem Wechsel der Mode über kurz oder lang verflüchtigen muß, ist die andere auf das Schaffen der jüngeren Generation. Sie hat ihre Kreise schon bis an den Rhein gezogen und wird sie, genährt aus den fortwährenden Lebendigkeiten der späten Experimente, aus den vielen unerfüllten Möglichkeiten der Studienblätter, noch weiter ziehen. Wollte man heute schon die Bedeutung Peches ermessen, die massenhaften, scham- und skrupellosen Nachahmer, die bis in den fernsten Westen mit seinem Ornament den übelsten Raubbau treiben, um es unter ihren plumpen Händen gründlich zu verfälschen, könnten den gültigsten Maßstab dafür geben. Da sie auch vor dem toten Künstler keine Ehrfurcht haben, wird man warten müssen, bis aus dem Wust von Praktiken und Mißverständnissen sein Vermächtnis wieder rein emporkommt und seine noch keineswegs erledigte Rolle in der Entwicklung des Handwerks ausspielt.

Die Zeit wird kommen. Und sie wird die historische Energie dieser Persönlichkeit in ihr Licht setzen. Sie wird Klarheit darüber bringen, daß hier ein einzelner gegen die beharrlichen Kräfte der Umwelt das moderne Handwerk aus seinen mannigfachen, guten und schlimmen Bindungen, dem Dienstverhältnis zur Architektur und dem Reglement der Organisation, gelöst, erleichtert und erheitert und aus gefahrvoller Ernüchterung zu einer freien, festlichen Kunst, zum rhythmischen Künstlerhandwerk, erhoben hat.



INHALT

VORWORT . . . . Seite 5
EINFÜHRUNG . . . . » 9
DIE JUGEND . . . . » 11
ERSTE REIFE . . . . » 21
AUF NEUEN WEGEN . . . . » 28
DAS ERGEBNIS . . . . » 38

VERZEICHNIS UND BESCHREIBUNG DER TAFELN

DAS JUGENDWERK:

1. Tusche= und Goldzeichnung aus dem Zyklus »Liebe und Tand« (1912); Vignette.
2. Tusche= und Goldzeichnung aus dem Zyklus »Die Schatulle« (1912); Zierleiste.
3. Der erste Sessel, weiß lackiert und vergoldet (1912).
4. Keramische Dosen und Vasen, weiß, schwarz und mattgold (1912); Ausführung: »Wiener Keramik.«
5. Blumen und Schmetterlinge, farbige Kreide= zeichnung (1913).

INNENRÄUME UND MÖBEL:

6. Sitzecke eines Damensalons im Österreichischen Museum, schwarz poliert mit blau=weißer Seiden= bespannung (1913); Ausführung: J. Soulek, Wien.
7. Derselbe Damensalon, Gesamtansicht.
8. Vorraum mit Durchblick auf den Saal der öster= reichischen Malerei in Rom (1914).
9. Repräsentationsraum im Österreichischen Haus der Werkbundausstellung in Köln (1914); das Möbel weiß lackiert und vergoldet, das Sofa bespannt mit schwarzem, bunt bedrucktem Seiden= damast.
10. Umgang und Blick in den Mittelraum der Wiener Modeausstellung (1915).
11. Ecke mit Zierschrank in derselben Ausstellung.
12. Teilansichten des Züricher Ladens der »Wiener Werkstätte« (1917).
13. Vollansicht desselben Verkaufsladens, die Holz= teile weiß lackiert und bemalt.
14. Schreibpult und Standleuchter (braun lackiert und matt geschliffen) im Züricher Laden.
15. Kachelofen und Holzluster (weiß und gold) im Züricher Laden.
16. Kopf und Fruchtgewinde (aus bemalter Pappe mit Goldflitter) im Züricher Laden.
17. Sofa mit Baum, Kreidezeichnung.
18. Offener Schaukasten, weiß lackiert, mit der Tapete »Laube« bespannt und mit verschiedenem Hand= werk aus der »Wiener Werkstätte« versehen (1920).
19. Weiß gestrichener und bunt bemalter Kasten aus der »Wiener Kunstschau« 1920; oben ein Kopf aus gebranntem Ton.
20. Holzkandelaber, schwarz poliert und echt ver= goldet.
21. Schreibtischecke im Zimmer des Herrn Garten= berg, Nußholz, poliert, der Sessel mit Regen= bogenseide bespannt (1921); Ausführung: J. Jonasch, Wien.

METALLWERK:

22. Stehlampen, aus Messing getrieben und ge= hämmert.
23. Stehlampe, aus Messing getrieben.
24. Hängelampen, aus Messing gehämmert.
25. Messingluster, getrieben und oxydiert; Steh= lampen aus lackiertem Zinkblech.
26. Blumenkorb, Teedose und Fruchtaufsatz aus getriebenem Silber.
27. Kaffee= und Teeservice aus getriebenem Silber.
28. Silberne Fruchtkörbe.
29. Kessel und Kisten für Blumen aus getriebenem Silber.
30. Silberne Zierdose, getrieben und gelötet.
31. Silberne Fruchtkörbe.
32. Schmuckkassette aus getriebenem Silber mit auf= gelöteten Blattranken.
33. Drei Silberäpfel an einem Ast unter einem Glassturz; in den Äpfeln Darstellungen der drei freien Künste: eine Architektur von Peche, eine Specksteinfigur von Anton Hanak und eine Kette aus bemaltem Email von den Mit= arbeitern der »Künstlerwerkstätte«; Ehrengabe der »Wiener Werkstätte« für Josef Hoffmann zu seinem 50. Geburtstag (1920).
34. Tonmodell und Silberdose; Bonbonnière und Blumenkiste aus Messing.
35. Birne und Apfel, Schmuckdosen aus getriebenem Silber.
36. Messinggefäße aus Zürich.
37. Ein getriebener und ein gehämmerter Aufsatz aus Silber; silberne Kassette.
38. Farbige Kreideskizze für den Messingaufsatz auf Tafel 39; Werkzeichnungen (Bleistift) für Kaffeekannen.
39. Messing= und Silberaufsatz.
40. Dosen, Näpfe und Tintenzeug aus Messing.
41. Blumenvase und Tintenfaß aus Messing.

SCHMUCK:

42. Broschen, Anhänger und Gemme; getriebenes Gold und Elfenbein, zum Teil versetzt mit Perlen, Korallen und Halbedelsteinen.
43. Diademe aus geschnitztem Elfenbein.
44. Broschen und Anhänger aus Gold und Elfen= bein.

45. Tabatièren aus Silber und Elfenbein; Silberbonbonnière, der Deckel matt, seine getriebene Zier auf Hochglanz poliert.

46. Visitenkartentasse aus Silber; Zierstück aus Messing.

47. Tabatièren und Bonbonnière, getriebenes Silber, zum Teil auf Schildpatt.

RAHMEN:

48. Aquarelle in Silberrahmen.

49.—52. Hölzerne Spiegelrahmen, geschnitzt und echt vergoldet, die beiden letzten mit Schleiflack.

KERAMIK UND GLAS:

53. Frühe und späte keramische Vase; Überfanggläser.

54. Bemalte Gläser und weiß=goldene keramische Dosen.

55. Gravierte Gläser.

56. Napf und Blumenvasen, die unteren schwarzweiß.

57. Bunte Blumenvasen, Keramik.

58.—59. Späte Keramiken: Vasen, Schale und Blumentöpfe.

TEXTILIEN:

60. Bestickte und applizierte Seidenbeutel.

61. Seidenpolster; Beutel mit Perlenstickerei.

62. Perlbänder und Applikationsstickereien.

63. »Das Fenster« und »Badende Frauen«, farbige Applikationen.

64. Frauenbüste und Stilleben, farbige Applikationen.

65. Gestickte Tülldecke mit Applikation.

66. Weißstickereien auf Tüll.

67. Applizierte Tüllstickereien.

68. Bettdecke, weiße Applikationsstickerei.

69. Weiße und farbige Tülldecken, gestickt und appliziert.

70. »Daphne«, farbige Kreideskizze für Buntstickerei.

71. »Daphne«, Klöppelspitze.

72. Klöppelspitzen.

73. Sommermode, farbige Kreidestudie.

74. Wintermode, farbige Kreidestudie.

75. Bunt bedruckte Seidenstoffe.

76. Seiden=, Woll= und Ledertiere.

PAPETERIEN:

77. Osterschachteln aus beklebter Pappe mit Papierblumen und bemalten Eiern.

78.—79. Christbaumschmuck und Kinderspielzeug.

LETZTE FORMEN:

80.—81. Phantasiestücke für Gärten, farbige Kreide (Albertina) und bemaltes Blech.

82.—83. Blumenkelche, Obstschalen und Vasen aus lackiertem Blech.

84. Intarsien und Lederkürbis.

85. Geprägte Ledertaschen.

TAPETEN:

86.—89. Aus dem ersten Tapetenbande; Ausführung: Max Schmidt, Wien.

90.—95. Aus dem zweiten Tapetenbande der »Wiener Werkstätte«; Ausführung: Flammersheim & Steinmann, Köln.

DIE SPÄTEN ZEICHNUNGEN:

96. Das Daphne=Motiv, zwei farbige Kreidezeichnungen (1919).

97. Reklamezeichnung für die »Wiener Werkstätte«, Kreide auf transparentem Papier.

98. Narzissus und Blume mit Schmetterling, Federzeichnungen.

99. Zwei Schränke, zwei Gartensessel und ein Ofen, farbige Federskizzen.

100. Zwei Schmuckkassetten, Entwürfe in farbiger Kreide.

101. Elefant, farbige Kreide (Albertina, 1920).

102. Kassette, Kamm und Schreibzeuge, Werkzeichnungen in Bleistift und farbiger Kreide (1921).

103. Silbervase, farbige Werkzeichnung.

104. Zwei Sessel und eine Anrichte, farbige Werkzeichnungen, zum Teil mit aufgeklebtem Silberflitter (Albertina).

105. Zwei Werkzeichnungen für Kannen, Tassen, Spiegel und Schränke, Bleistift.

106. Gartenhäuser und Briefmarken, Holzschnitte.

107. Verschleierter Frauenkopf, farbige Kreide.

108. Die letzten Holzschnitte.

109. Handschrift, Signum und Monogramme des Künstlers (1912—1922).

110. Der letzte Silberbecher.

Der Autor schuldet der Witwe des Künstlers, Frau Nelly Peche, Herrn Max Schmidt und der Leitung der »Albertina« vielen Dank, am meisten aber der »Wiener Werkstätte«, die durch sachdienliche Mitteilungen und Überlassung der Vorlagen dieses Buch recht eigentlich ermöglicht hat.







AUS DEM ZYKLUS »LIEBE UND TAND« (TUSCHE UND GOLD, 1912)

PART DU CYCLE «AMOUR ET VANITÉ»
(ENCRE DE CHINE ET OR)

FROM THE SERIES "LOVE AND BAUBLES"
(CHINA-INK AND GOLD)



PART DU CYCLE « LA CASSETTE » (ENCRE DE CHINE ET OR)

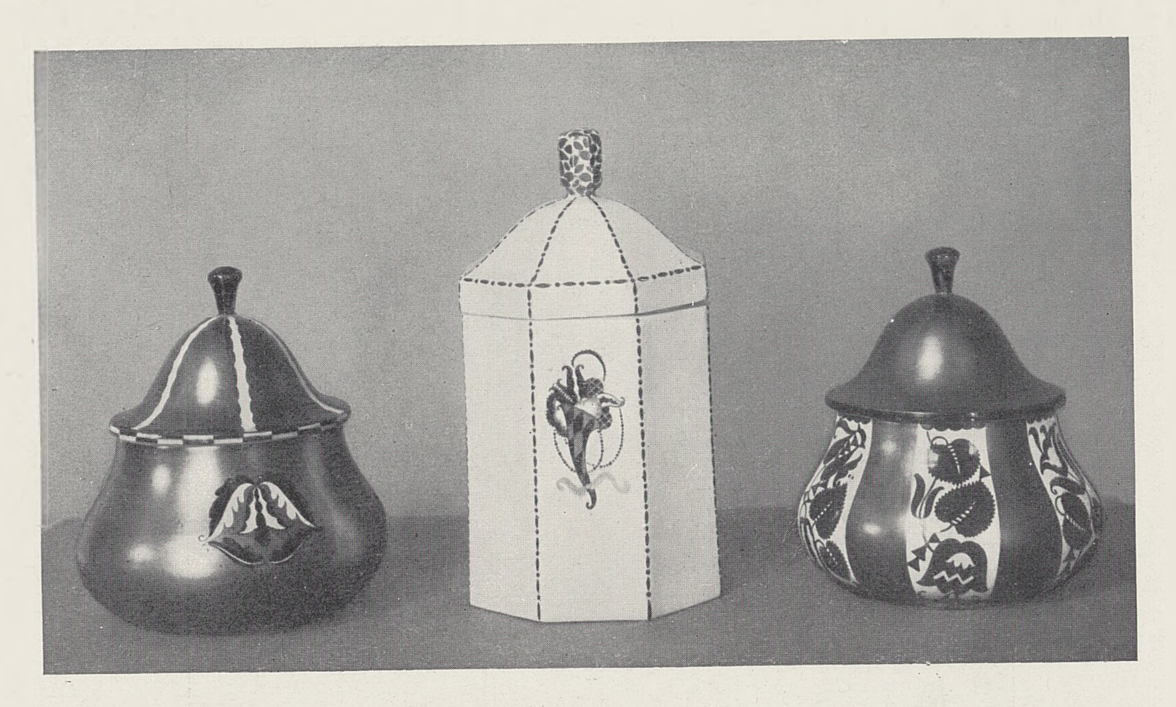
AUS DEM ZYKLUS »DIE SCHATULLE« (TUSCHE UND GOLD, 1912)

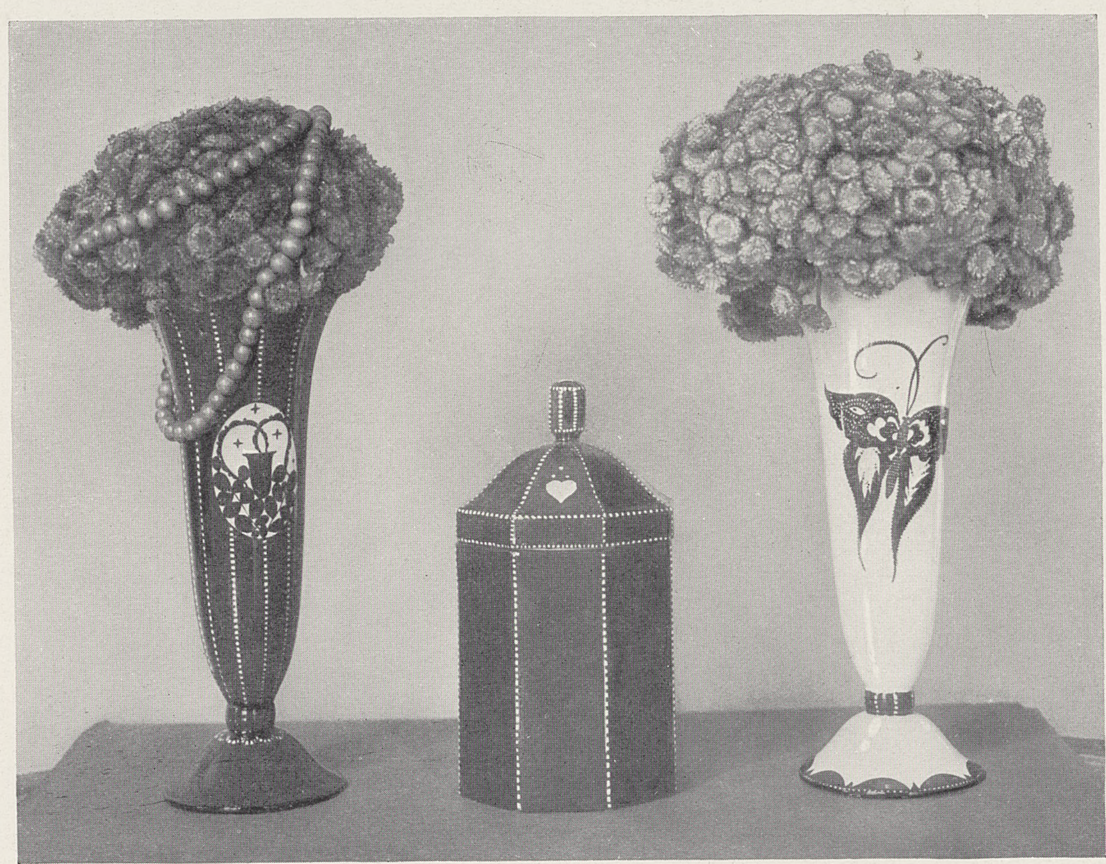
FROM THE SERIES "THE CASKET" (CHINA-INK AND GOLD)

DER ERSTE SESSEL

LA PREMIERE CHAISE

THE FIRST CHAIR





FRÜHE KERAMIKEN (1912)

PREMIERS OUVRAGES DE TERRE GLAISE

EARLY CERAMICS



BLUMEN UND SCHMETTERLINGE (FARBIGE KREIDE, 1913)

FLEURS ET PAPILLONS
(CRAYE TEINTE)

FLOWERS AND BUTTERFLIES
(COLOURED CHALK)



SITZECKE IM NEBENSTEHENDEN SALON (1913)

SALON POUR DAMES

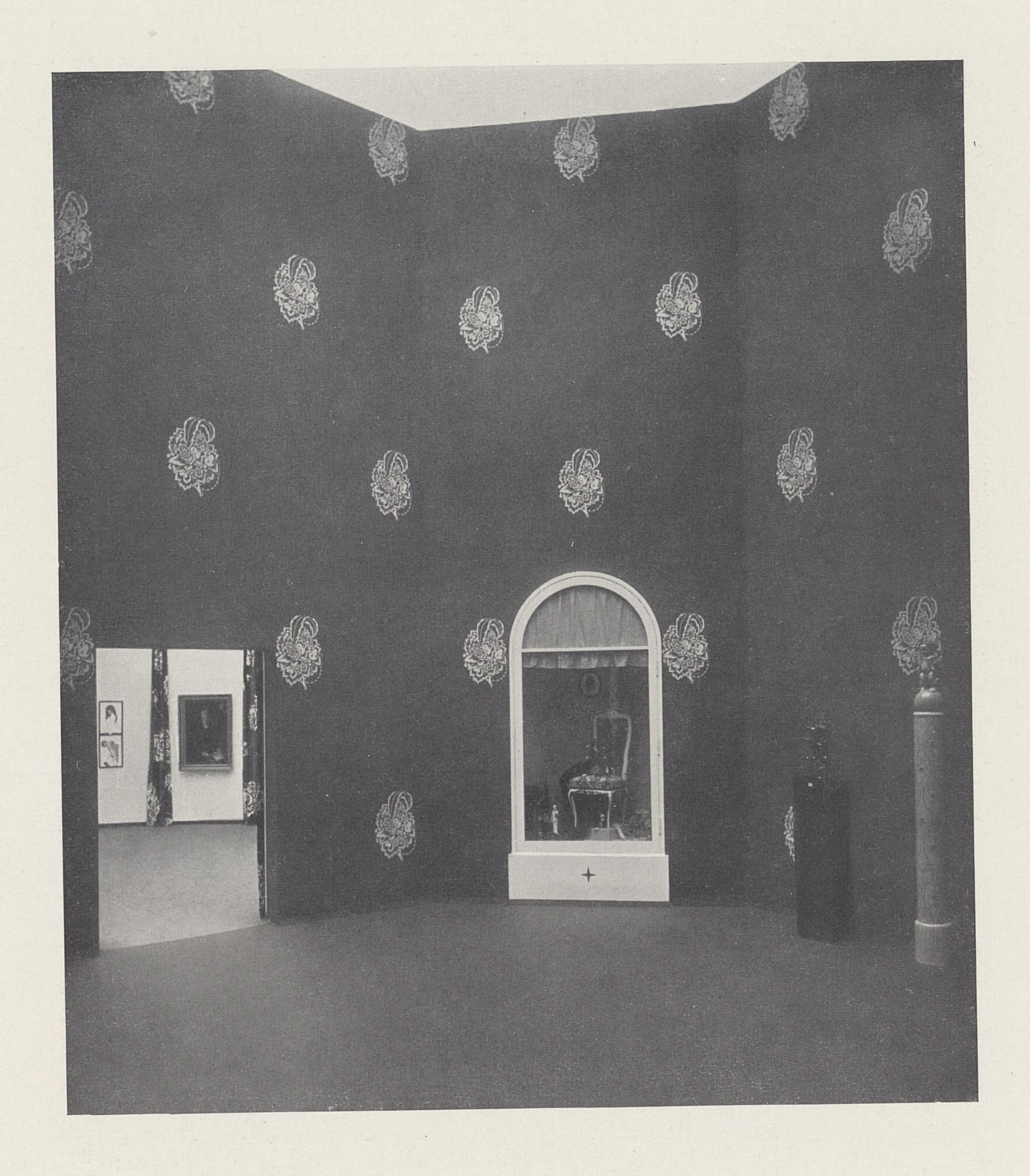
A LADY'S SITTING-ROOM



DAMENSALON IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM (1913)

SALON POUR DAMES DANS
LE MUSÉE AUTRICHIEN

A LADY'S SITTING-ROOM
IN THE AUSTRIAN MUSEUM



VORRAUM MIT DURCHBLICK AUF DEN SAAL DER ÖSTERREICHISCHEN MALEREI IN ROM (1914)

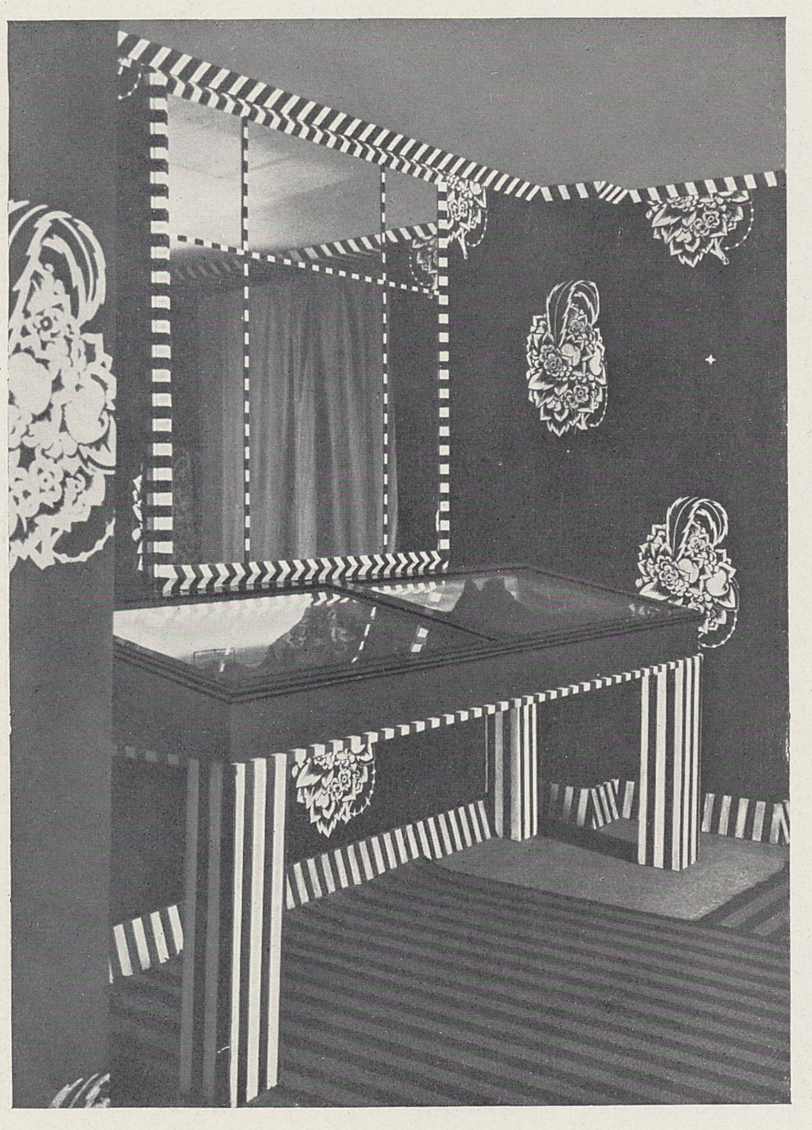
ANTICHAMBRE AVEC UNE PERSPECTIVE SUR LA SALLE DES PEINTRES AUTRICHIENS À ROME

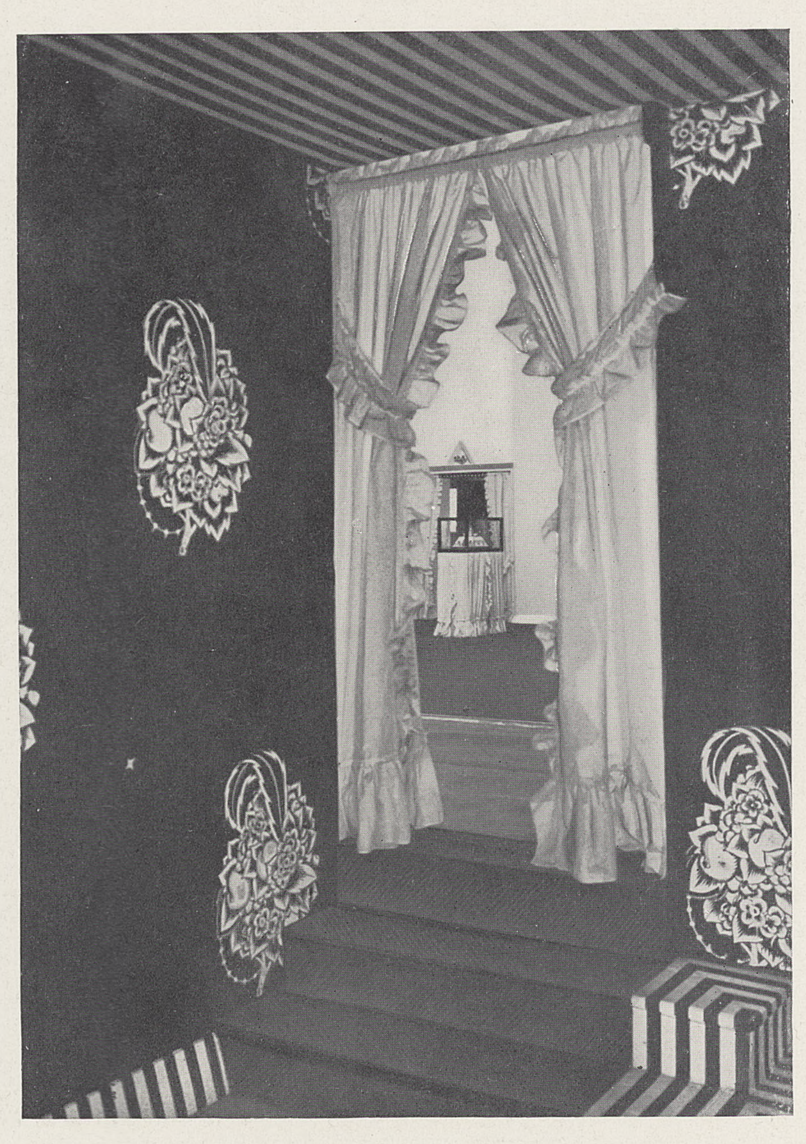
ANTEROOM, WITH A LOOK AT THE HALL OF AUSTRIAN PAINTINGS IN ROME



REPRÄSENTATIONSRAUM IN KÖLN (1914)

SALLE DE REPRÉSENTATION À COLOGNE — SHOW-ROOM IN COLOGNE

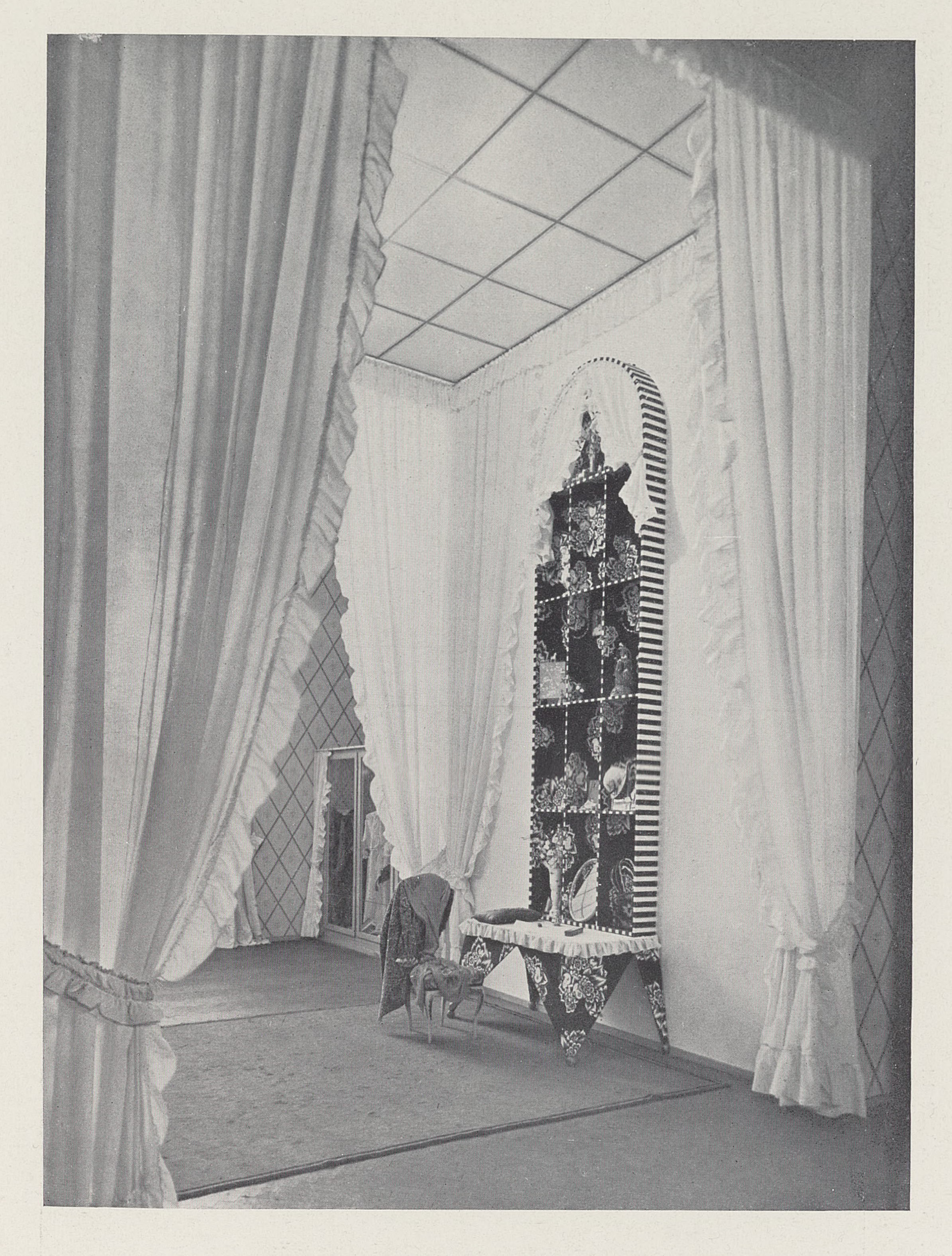




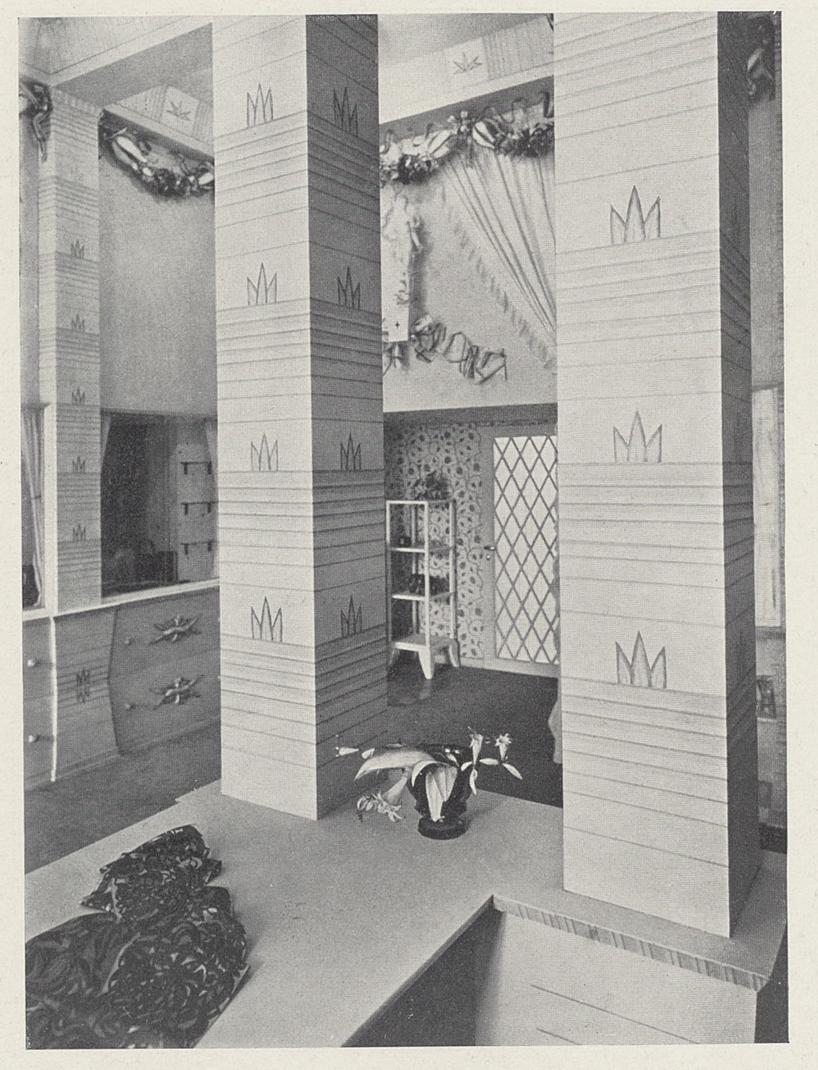
UMGANG UND BLICK IN DEN MITTELRAUM DER MODEAUSSTELLUNG (1915)

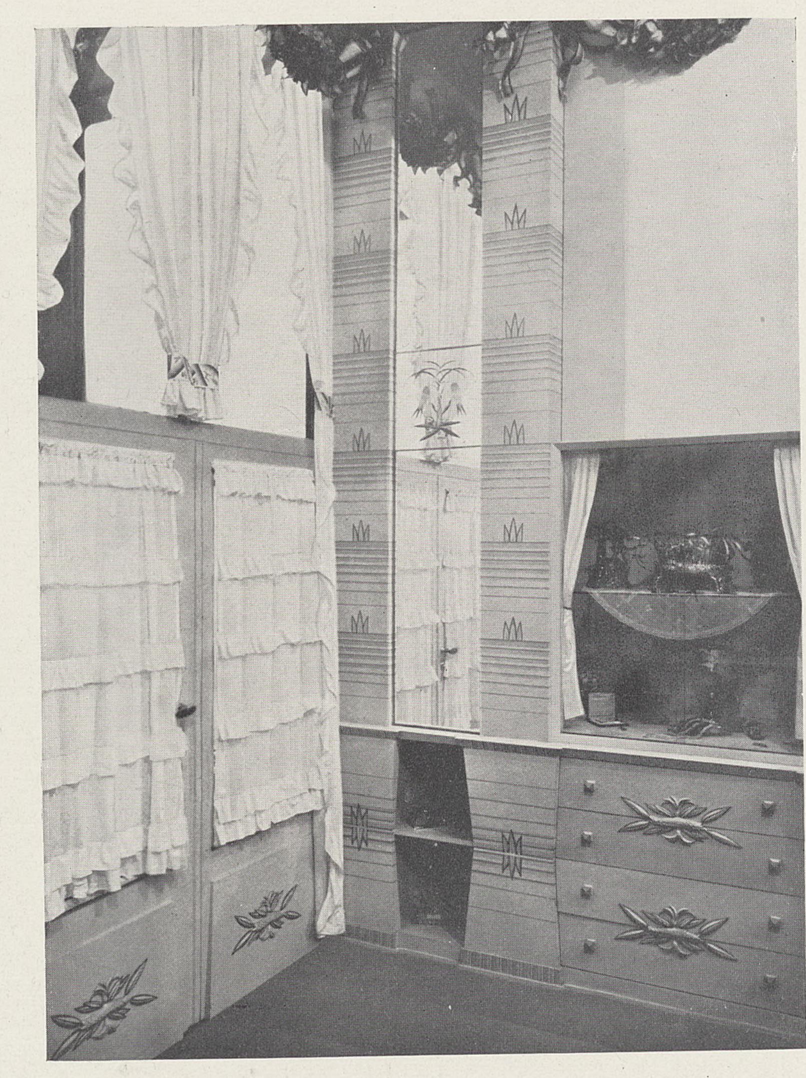
PASSAGE ET VUE DANS LE LIEU CENTRAL
DE L'EXPOSITION DE MODE

PASSAGE AND LOOK INTO THE CENTRE-ROOM
OF THE FASHION-SHOW



MODEAUSSTELLUNG IN WIEN (1915)
EXPOSITION D'OBJETS DE MODE À VIENNE FASHION-SHOW IN VIENNA



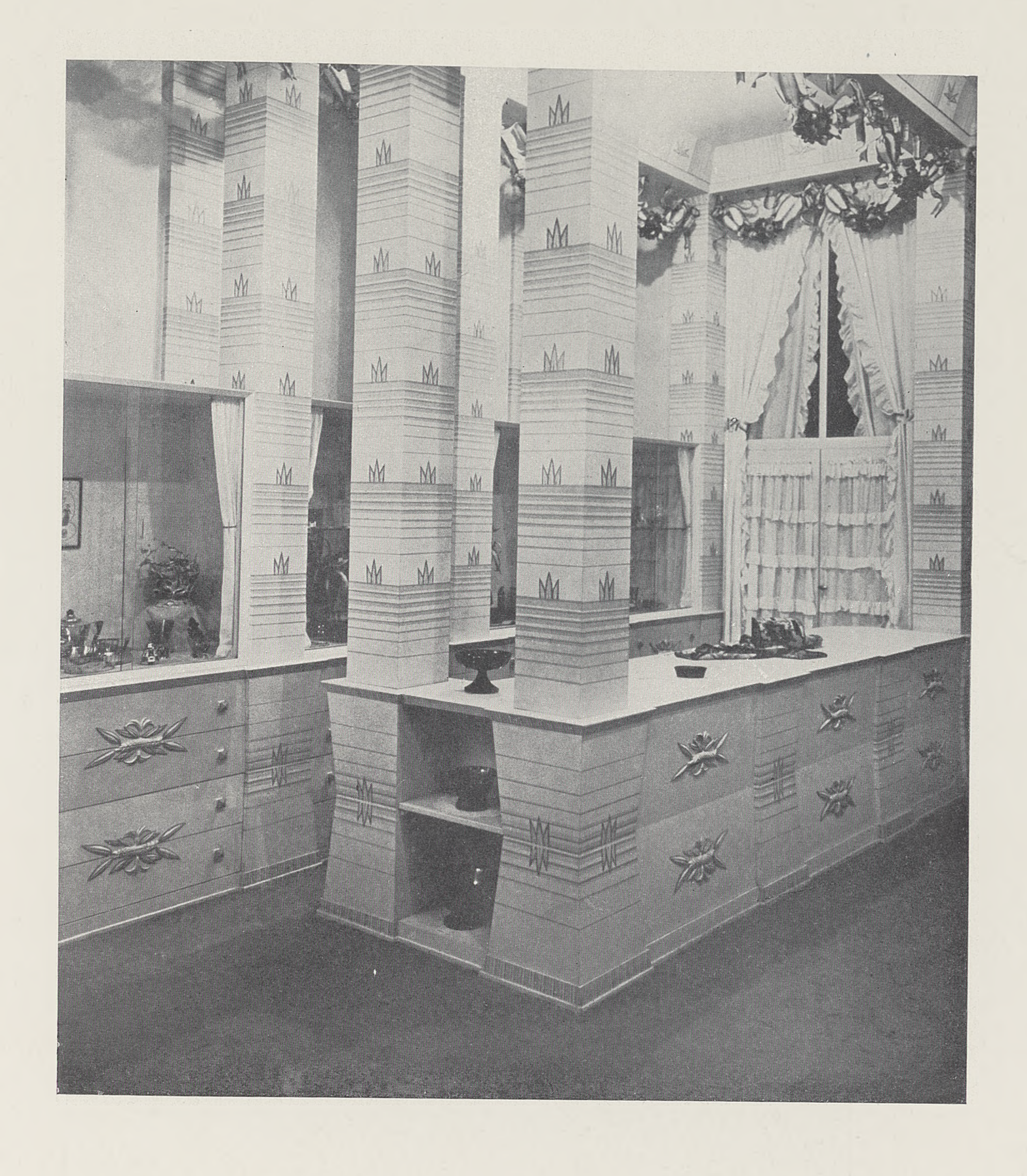


DANS LE MAGASIN À ZURICH



IM ZÜRICHER LADEN

IN THE SHOP AT ZURICH



VERKAUFSLADEN DER »WIENER WERKSTÄTTE« IN ZÜRICH (1917)

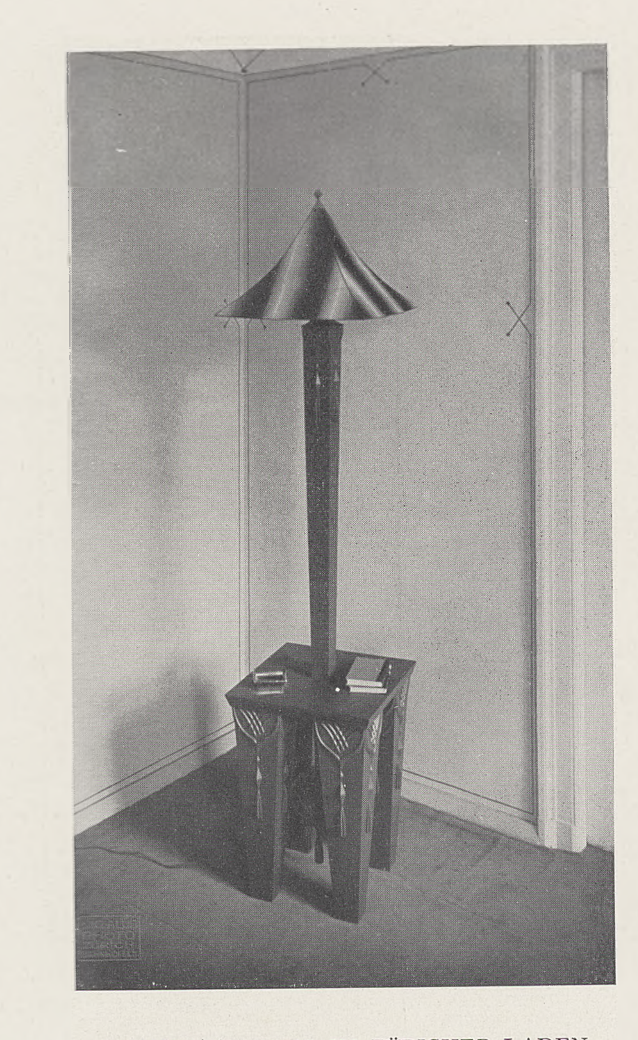
MAGASIN DE LA «WIENER WERK-
STÄTTE» À ZURICH

STALL OF THE "WIENER WERK-
STÄTTE" AT ZURICH



SCHREIBPULT IM ZÜRICHER LADEN

BUREAU DANS LE MAGASIN À ZURICH — WRITING-DESK IN THE SHOP AT ZURICH



STANDLEUCHTER IM ZÜRICHER LADEN

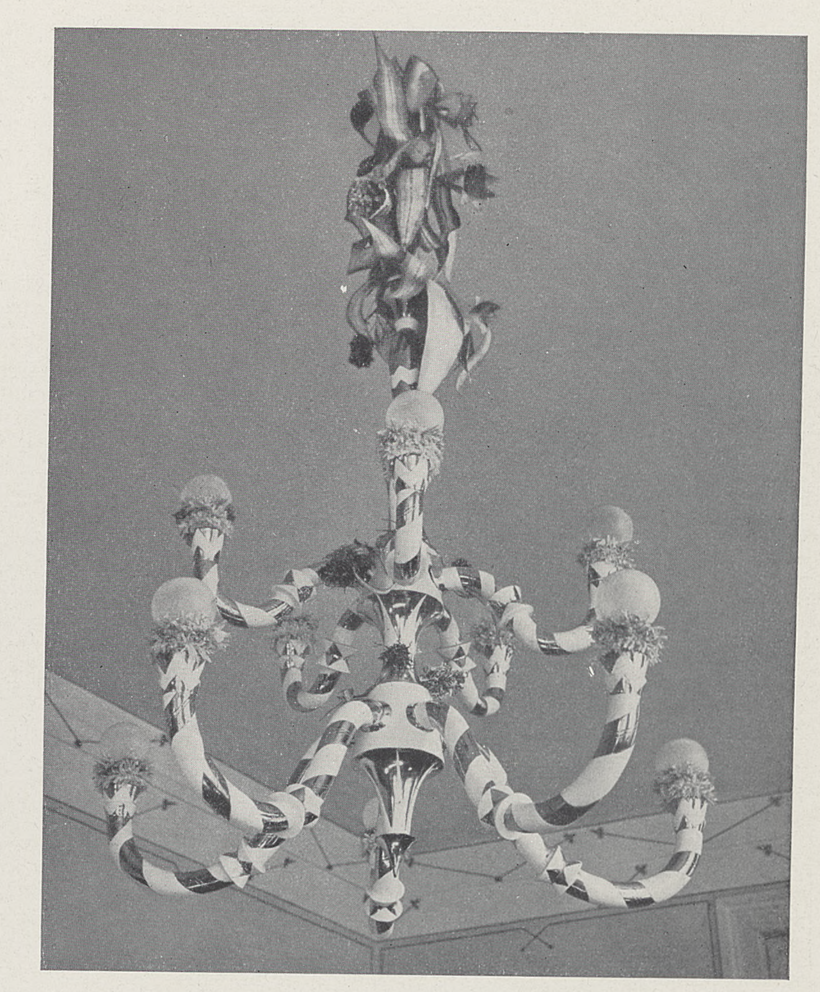
CHANDELIER DANS LE MAGASIN À ZURICH — CHANDELIER-STAND IN THE SHOP AT ZURICH

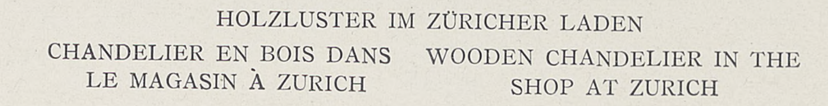


KACHELOFEN IM ZÜRICHER LADEN

POÊLE EN BRIQUE DANS LE MAGASIN À ZURICH

TILE-STOVE IN THE SHOP AT ZURICH





HOLZLUSTER IM ZÜRICHER LADEN

CHANDELIER EN BOIS DANS LE MAGASIN À ZURICH

WOODEN CHANDELIER IN THE SHOP AT ZURICH



KOPF AUS PAPPE
UND FLITTER

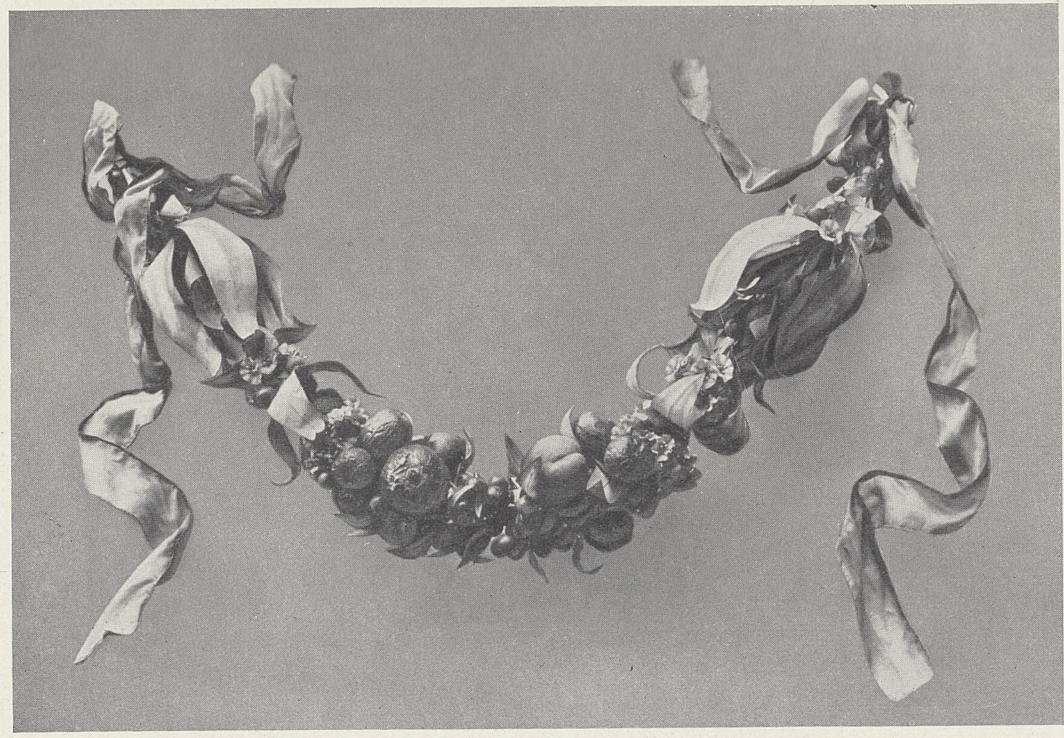
TÊTE EN CARTON
AVEC
PAILLETTES

HEAD OF CARD-
BOARD AND
TINSEL

FRUCHT-
GEWINDE

FESTON
DE FRUITS

FRUIT-GARLAND

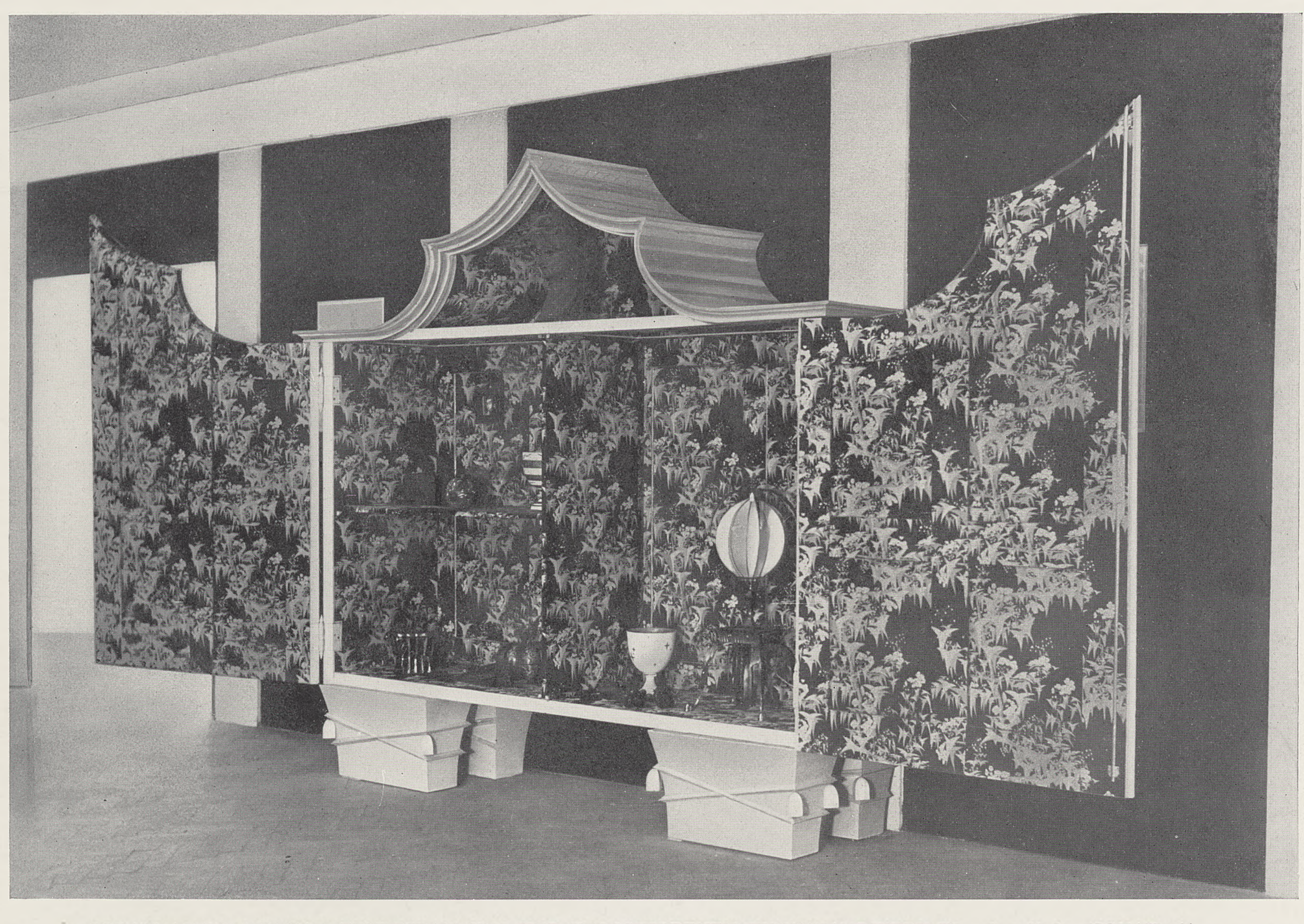


Executed by the "Wiener Werkstätte"



SOFA MIT BAUM (KREIDEZEICHNUNG)

CANAPÉ AVEC ARBRE (DESSIN À LA CRAIE) SOFA AND TREE (DRAWING IN CHALK)



SCHAUKASTEN MIT TAPETENBESPANNUNG UND VERSCHIEDENEM KUNSTHANDWERK IN DER »KUNSTSCHAU« 1920

VITRINE, COUVERTE DE PAPIER PEINT, CONTENANT DIFFÉRENTS OBJETS D'ART INDUSTRIEL

SHOW-CASE COVERED WITH PAPER, CONTAINING DIFFERENT WORKS OF ARTISTIC TRADE IN THE "KUNSTSCHAU"

Executed by the "Wiener Werkstätte"

KASTEN IN DER WIENER »KUNSTSCHAU« 1920

CHIFFONIER DANS LA « KUNSTSCHAU »
À VIENNE

CABINET IN THE VIENNESE
"KUNSTSCHAU"

Executed by the "Wiener Werkstätte"



CHANDELIER EN BOIS

HOLZKANDELABER

WOODEN CHANDELIER

Executed by the "Wiener Werkstätte"



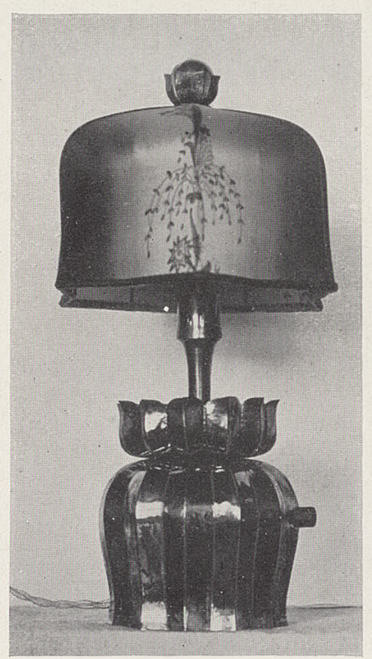
SCHREIBTISCHECKE IM ZIMMER DES HERRN GARTENBERG (1921)

COIN AVEC SECRÉTAIRE DANS LA CHAMBRE DE M. GARTENBERG

CORNER WITH THE WRITING-TABLE IN THE ROOM OF M. GARTENBERG













LAMPES AVEC PIEDS — STEHLAMPEN — STANDING-LAMPS

Executed by the "Wiener Werkstätte"

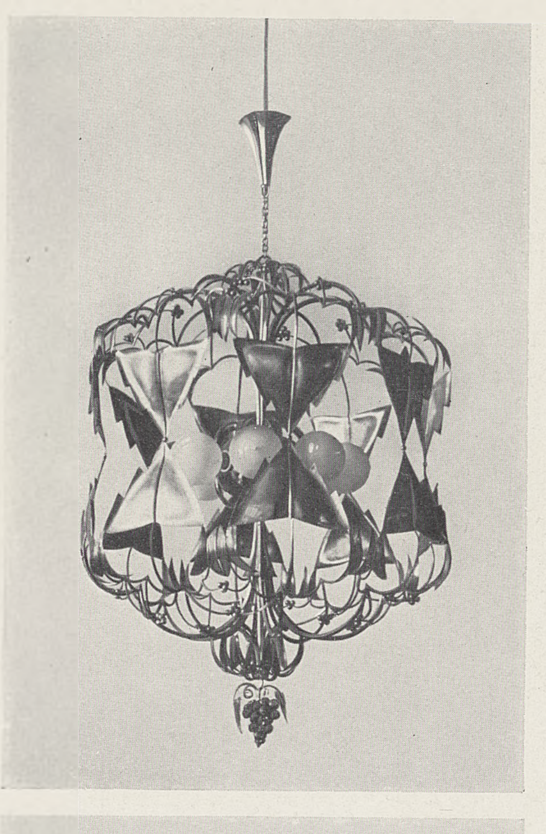


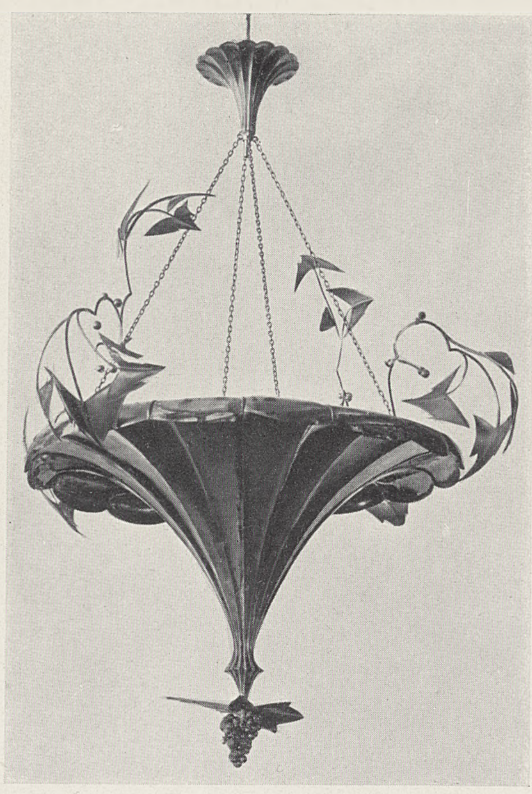
STEHLAMPE (MESSING)

LAMPE AVEC PIED

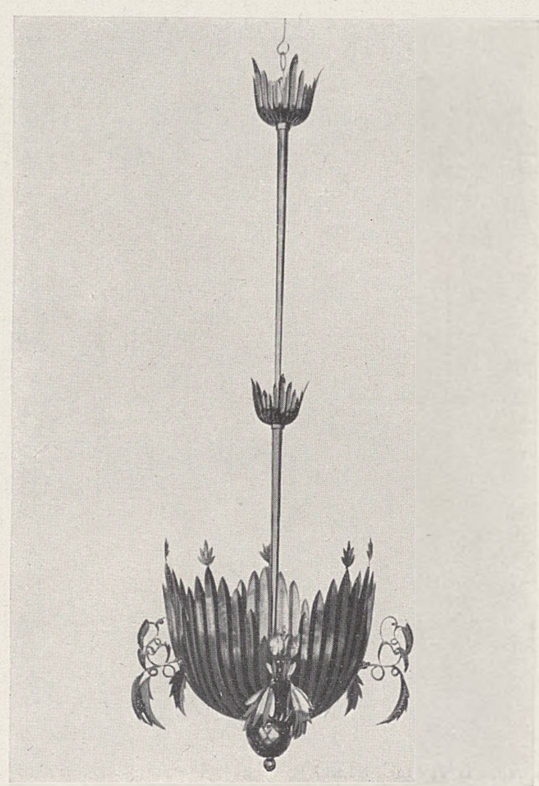
STANDING-LAMP (BRASS)

Executed by the "Wiener Werkstätte"









LUSTRES HÄNGELAMPEN (MESSING) HANGING-LAMPS (BRASS)

Executed by the "Wiener Werkstätte"



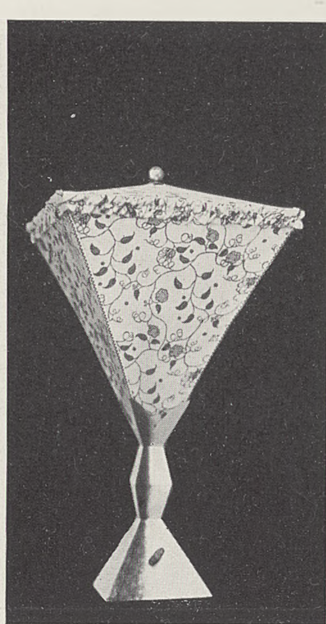


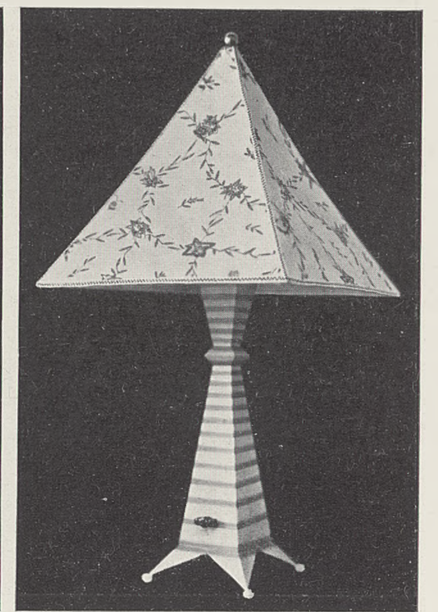
MESSINGLUSTER

LUSTRES EN CUIVRE

HANGING LAMPS OF BRASS







STEHLAMPEN AUS BLECH

LAMPES AVEC PIEDS EN FER-BLANC

STANDING-LAMPS OF TIN-PLATE

Executed by the "Wiener Werkstätte"



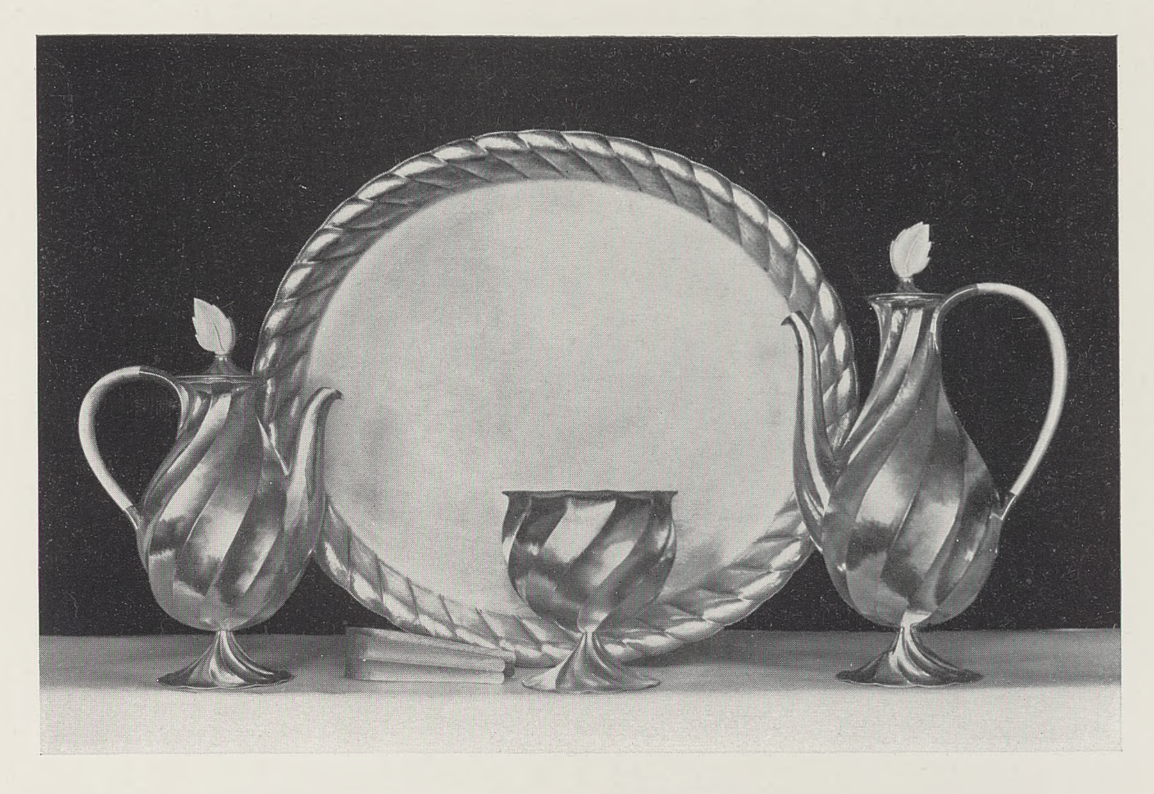


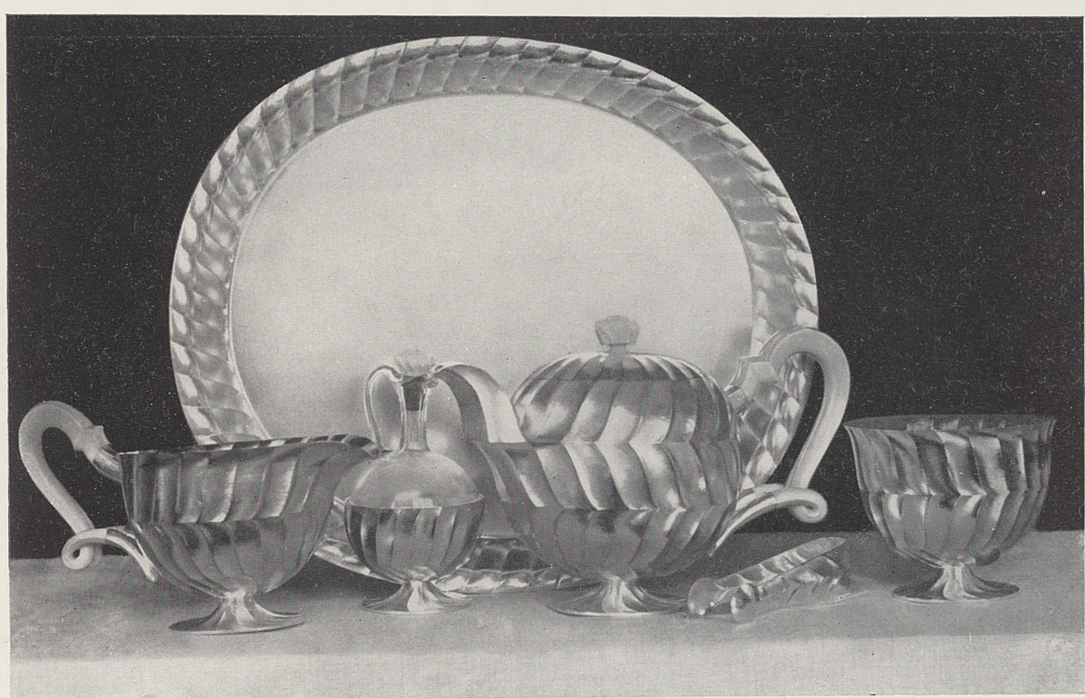
BLUMENKORB, TEEDOSE UND FRUCHTSCHALE AUS SILBER

CORBEILLE À FLEURS, DOSE À THÉ ET COUPE À FRUITS EN ARGENT

FLOWER-BASKET, TEA-CADDY AND FRUIT-BOWL OF SILVER

Executed by the "Wiener Werkstätte"

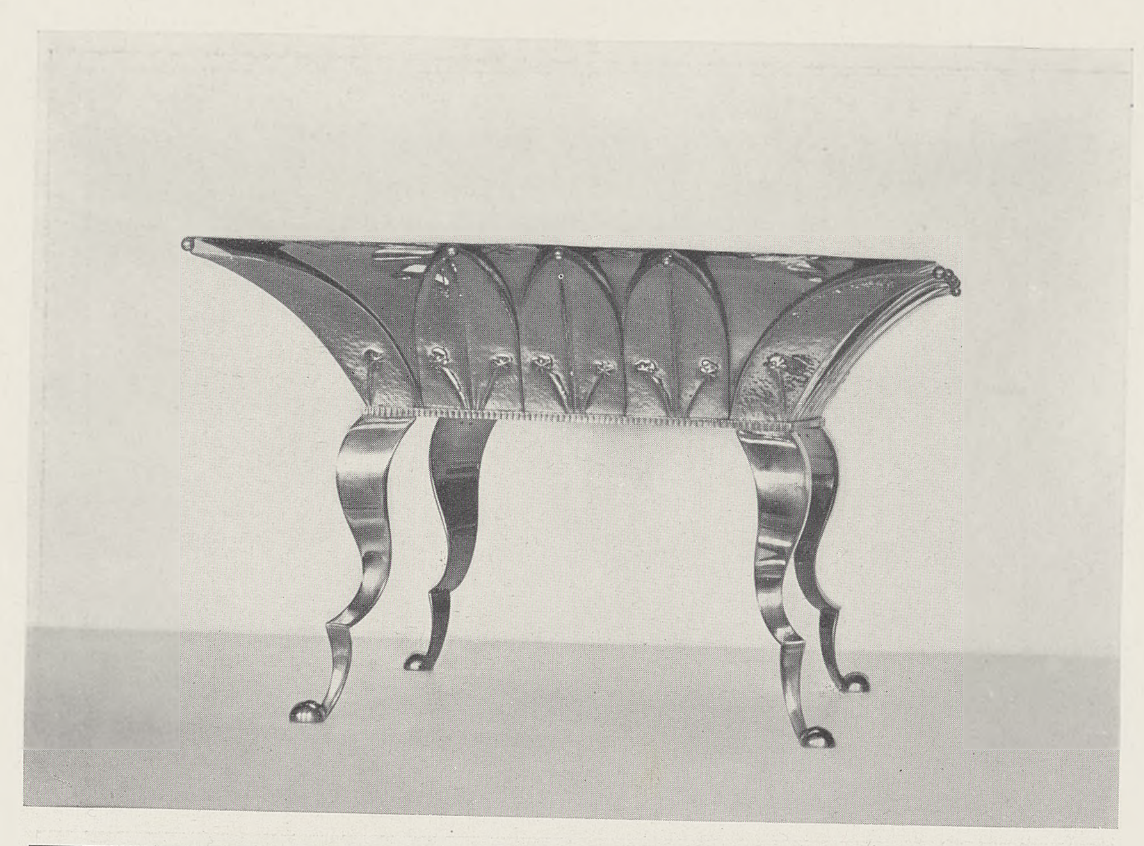


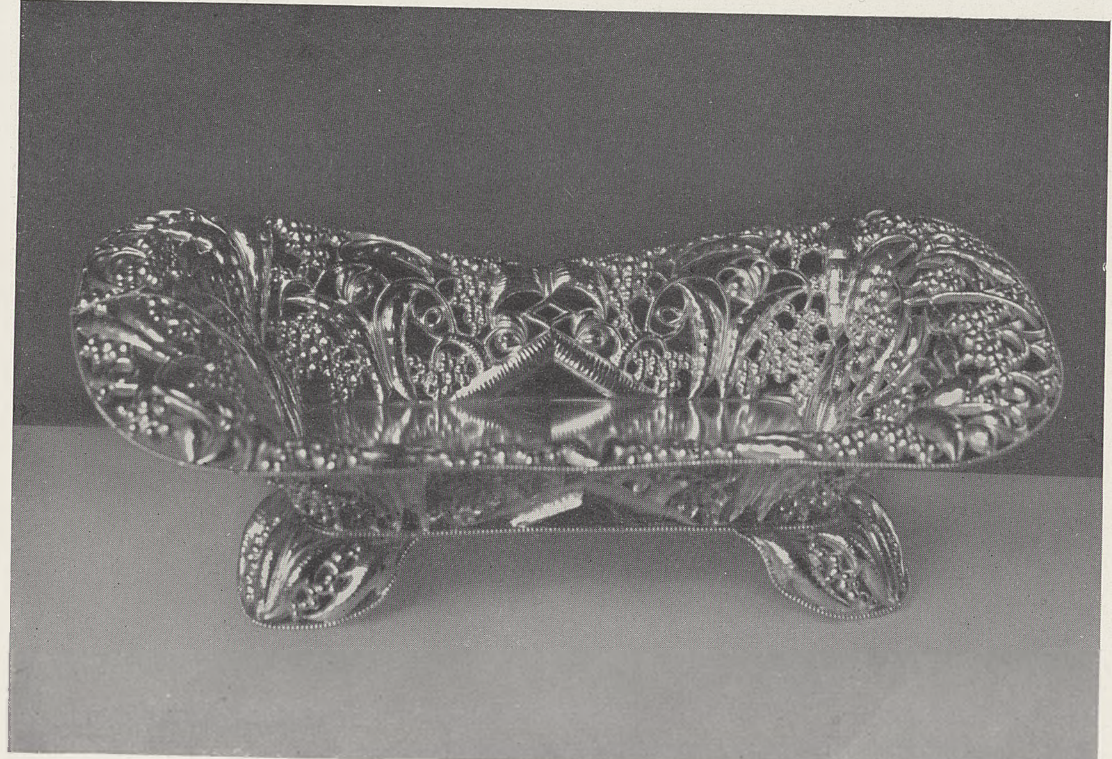


SILBERNES KAFFEE- UND TEESERVICE

SERVICE À CAFÉ ET À THÉ EN ARGENT — SILVER COFFEE-SET AND TEA-SET

Executed by the "Wiener Werkstätte"



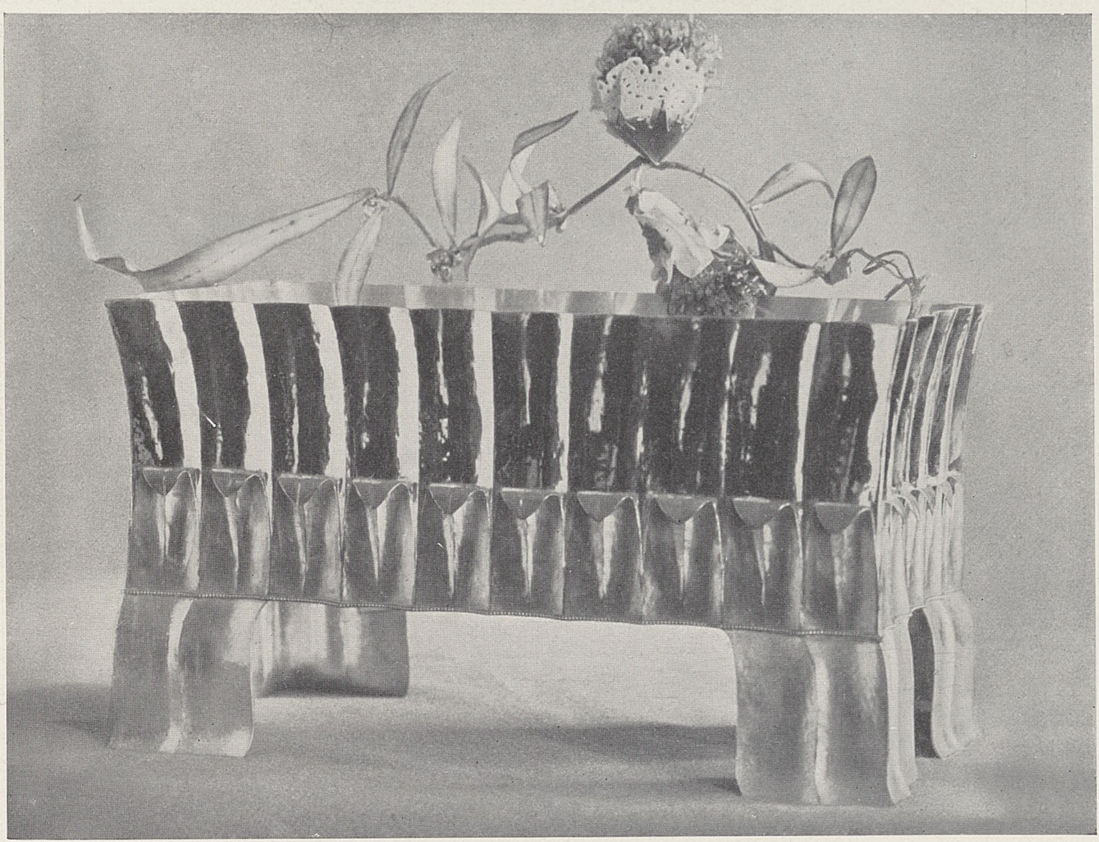


CORBEILLES À FRUITS EN ARGENT   SILBERNE FRUCHTKÖRBE   SILVER FRUIT-BASKETS

Executed by the "Wiener Werkstätte"







SILBERNE BLUMENKESSEL UND -KISTEN

JARDINIÈRES EN ARGENT

SILVER FLOWER-BOWL AND BOXES

Executed by the "Wiener Werkstätte"

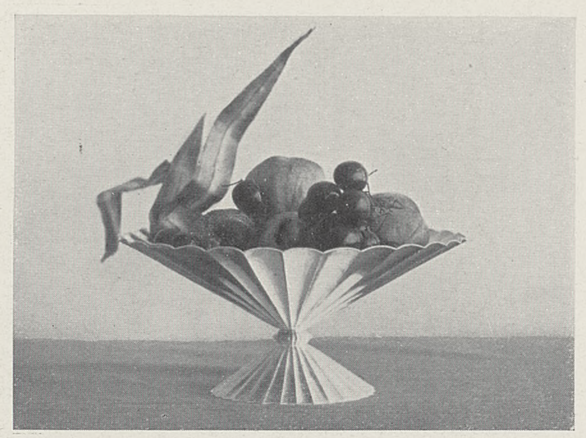


SILBERNE ZIERDOSE

ORNEMENT EN ARGENTERIE SILVER FANCY-VASE

Executed by the "Wiener Werkstätte"





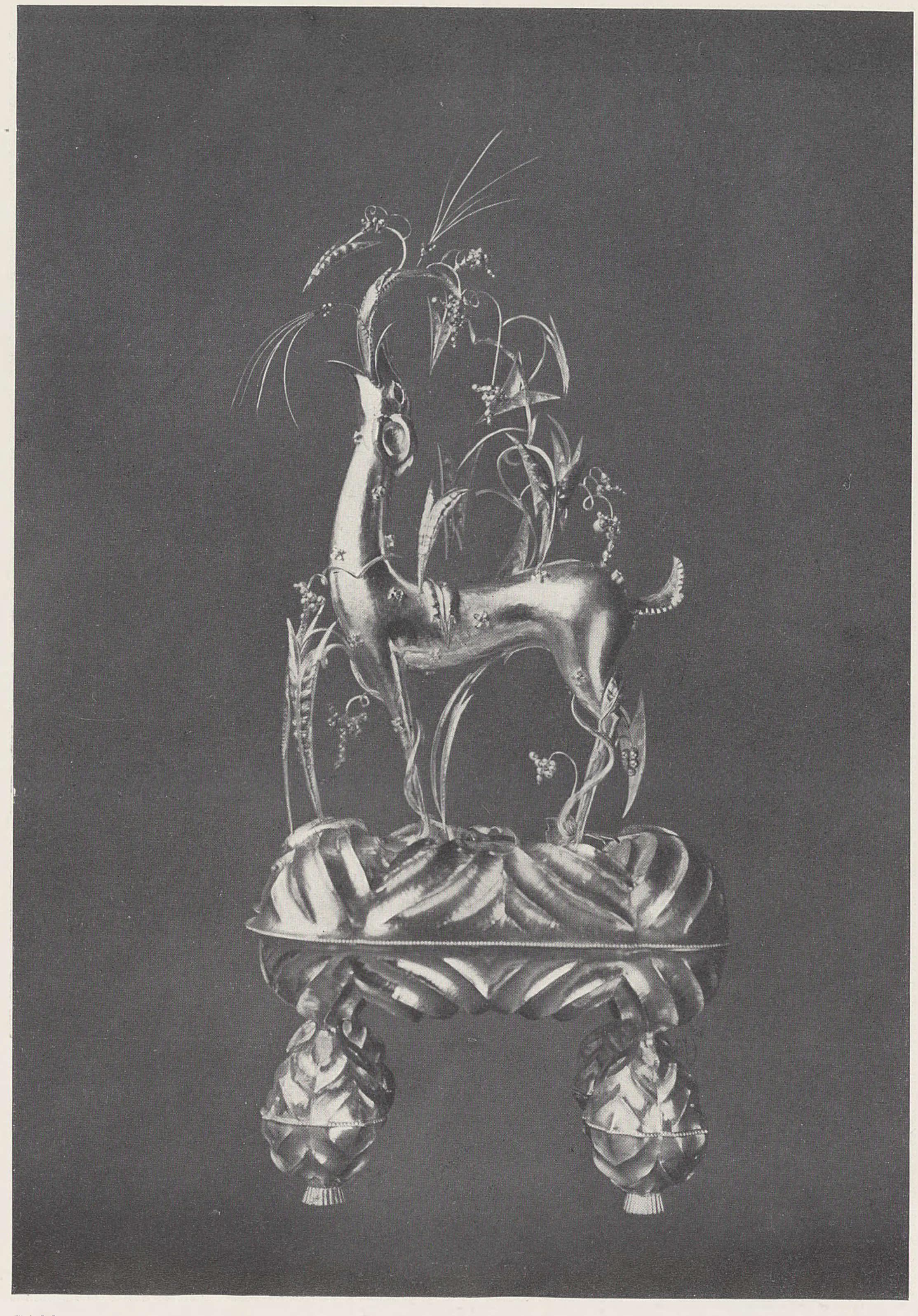


SILBERKÖRBE

CORBEILLES EN ARGENT

SILVER BASKETS

Executed by the "Wiener Werkstätte"



CASSETTE A BIJOUX (ARGENT) SCHMUCKKASSETTE (SILBER) FANCY-BOX (SILVER)

Executed by the "Wiener Werkstätte"



DREI SILBERÄPFEL AN EINEM AST

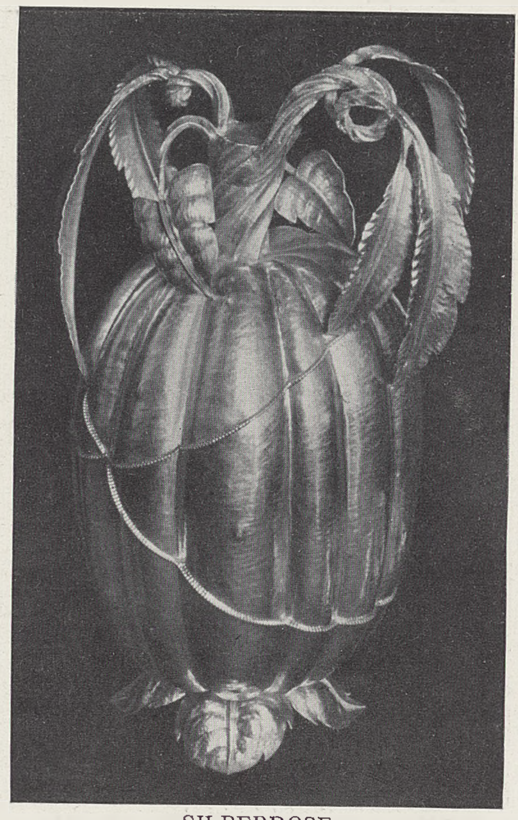
TROIS POMMES D'ARGENT ATTACHÉES
À UNE BRANCHE

THREE SILVER-APPLES ON
ONE BRANCH

Executed by the "Wiener Werkstätte"



TONMODELL
MODÈLE EN ARGILE MODEL OF CLAY



SILBERDOSE
VASE EN ARGENT SILVER VESSEL

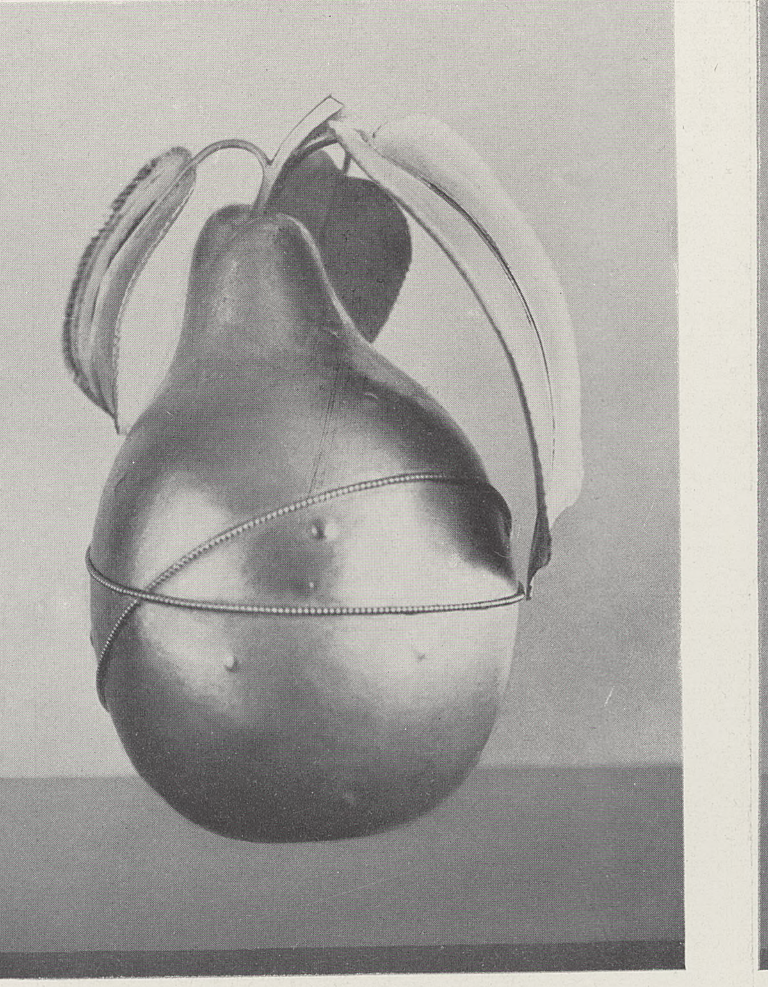


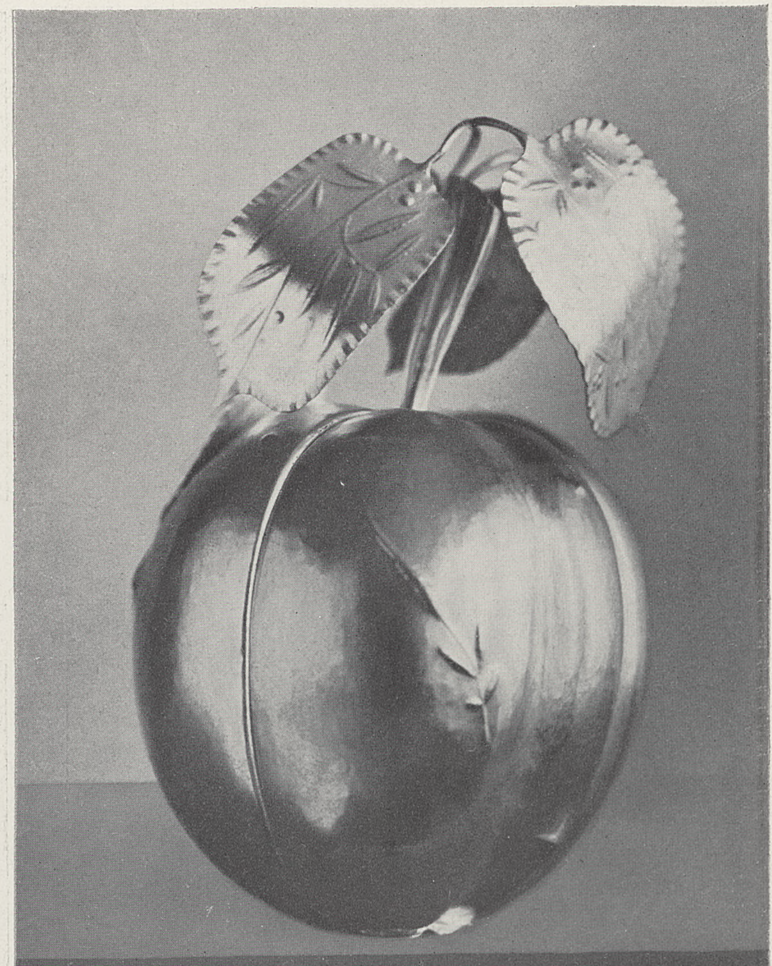
BONBONNIERE (MESSING)
BONBONNIÈRE (LAITON) SUGAR BASIN (BRASS)



BLUMENKISTE (MESSING)
CAISSE À FLEURS (LAITON) FLOWER-BOX (BRASS)

Executed by the "Wiener Werkstätte"



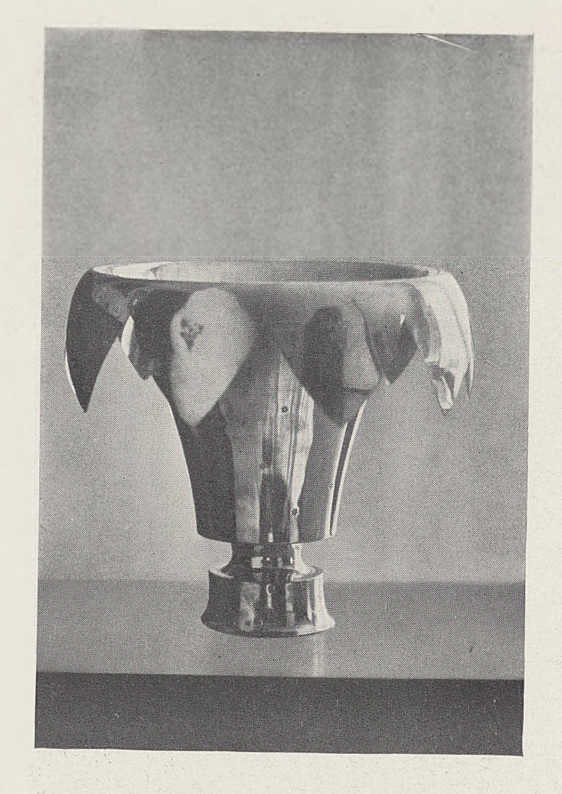


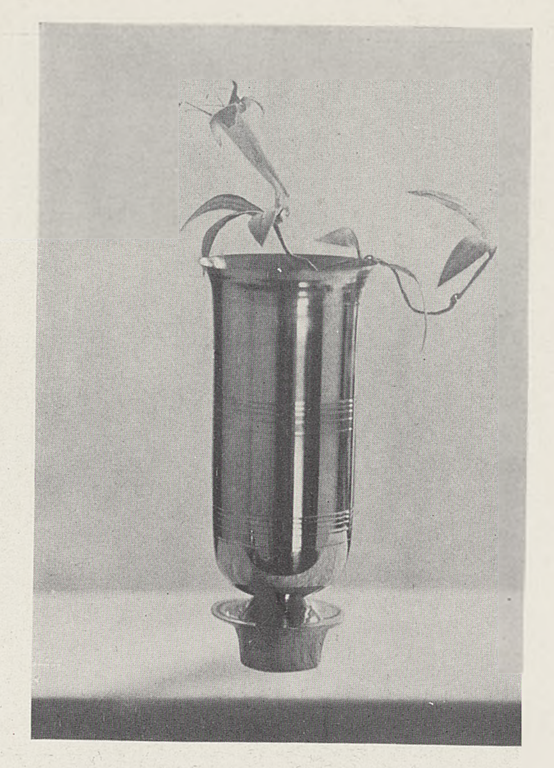
SILBERNE SCHMUCKDOSEN

ÉCRINS EN ARGENT

SILVER FANCY-BOXES FOR JEWELRY

Executed by the "Wiener Werkstätte"







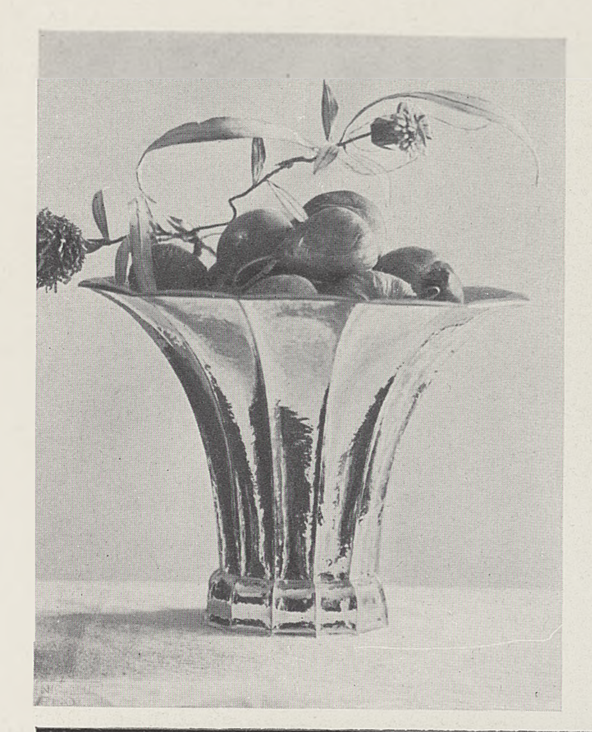


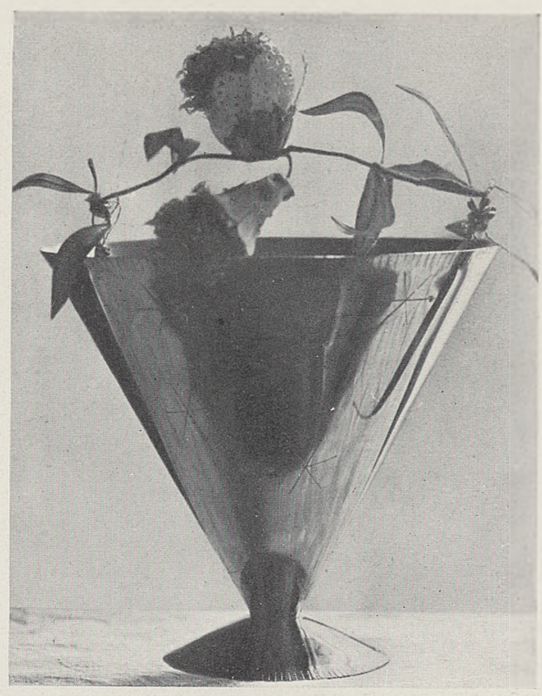
VASES EN LAITON

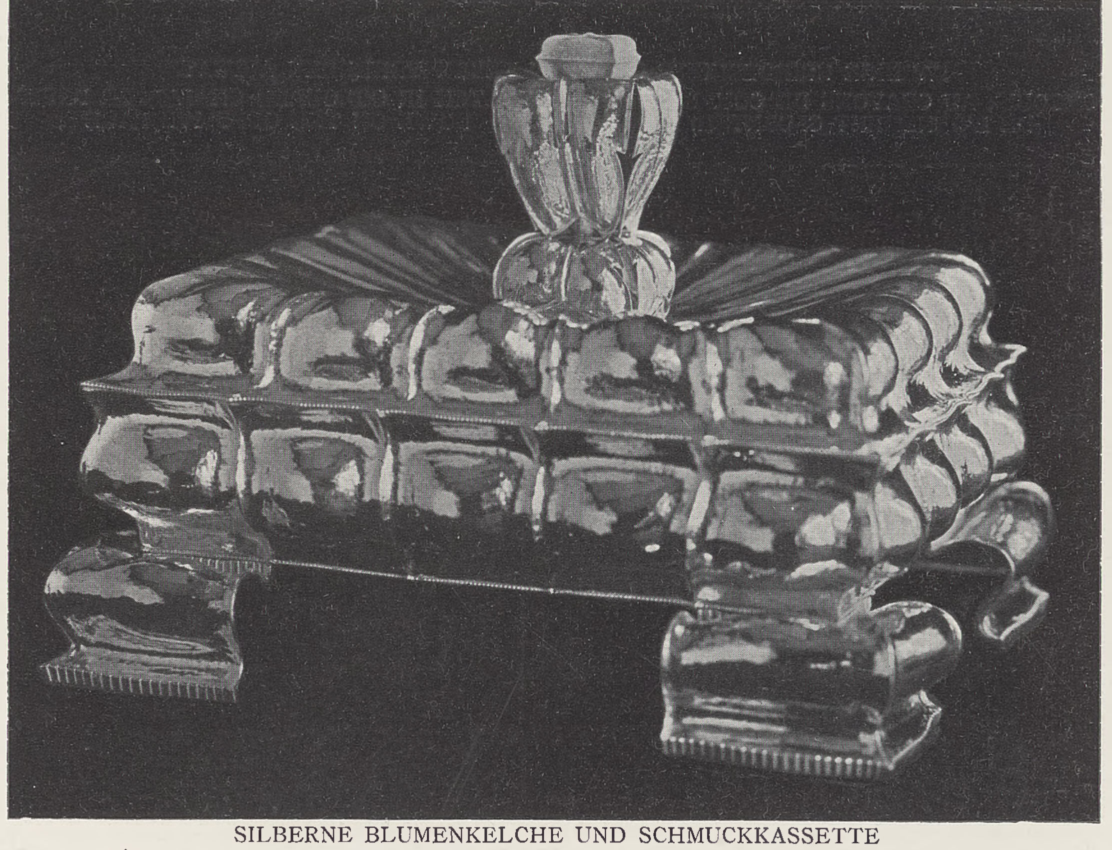
MESSINGGEFÄSSE

VESSELS OF BRASS

Executed by the "Wiener Werkstätte"





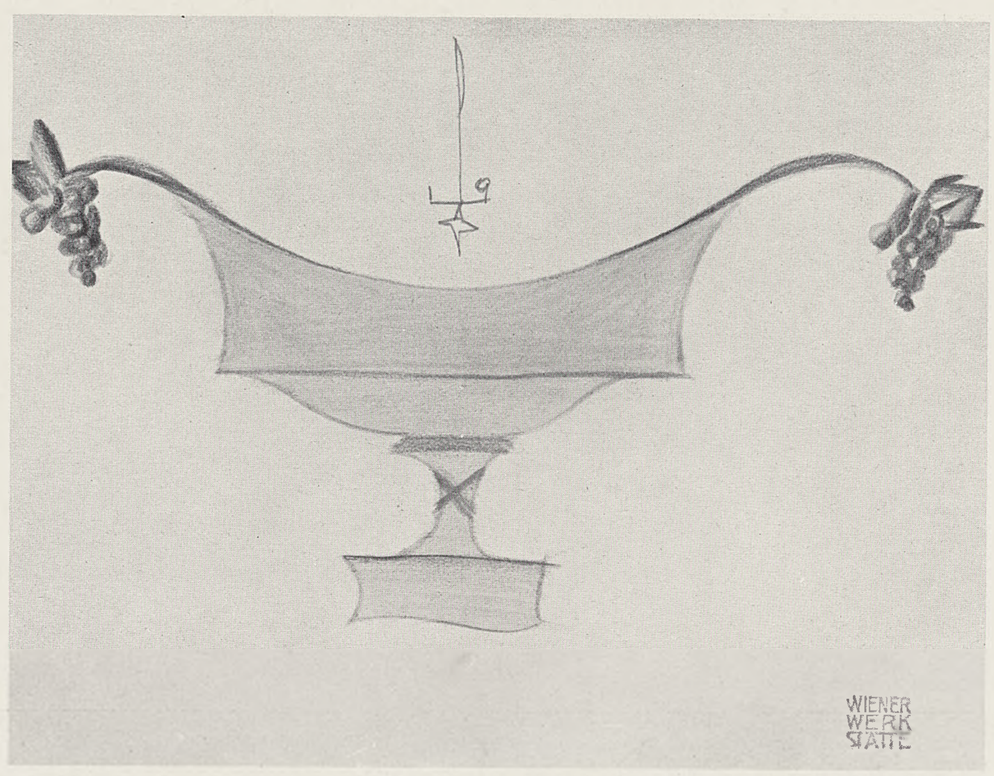


SILBERNE BLUMENKELCHE UND SCHMUCKKASSETTE

COUPES À FLEURS ET CASSETTE À BIJOUX, EN ARGENT

SILVER FLOWER-VASES AND JEWELRY-BOX

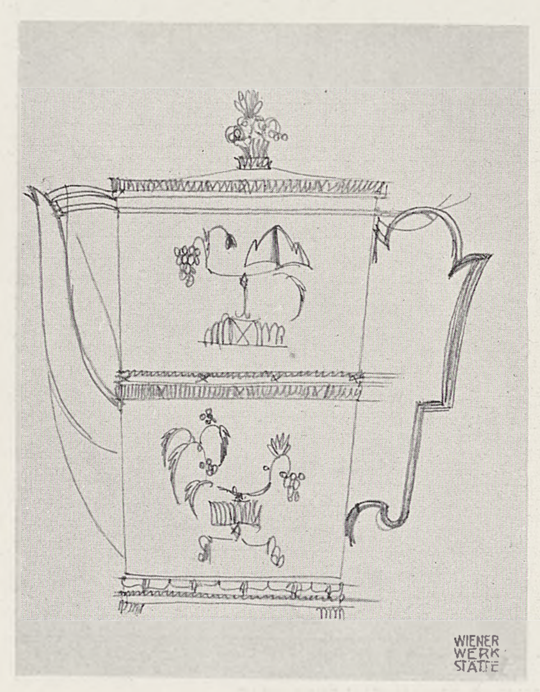
Executed by the "Wiener Werkstätte"



FARBIGE KREIDESKIZZE (FÜR DEN NEBENSTEHENDEN AUFSATZ)

CROQUIS, AU CRAYONS DE COULEUR (DE L'ORNEMENT CI-CONTRE)

SKETCH IN COLOURED CHALK FOR FRUIT-BOWL ON THE OPPOSITE PAGE



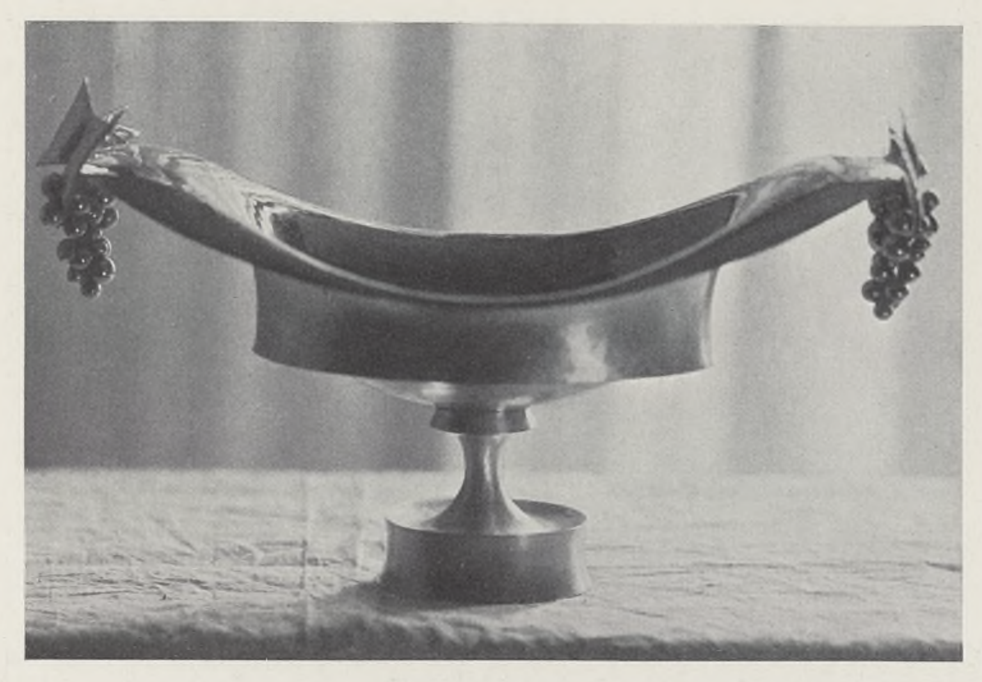


WERKZEICHNUNGEN (BLEISTIFT) FÜR KAFFEEKANNEN

TRAVAUX DESSINÉS (CRAYON) POUR CAFETIÈRES

WORKING-DESIGN (PENCIL) FOR COFFEE-POTS





MESSINGAUFSATZ

GARNITURE EN LAITON | FRUIT-BOWL OF BRASS



SILBERAUFSATZ

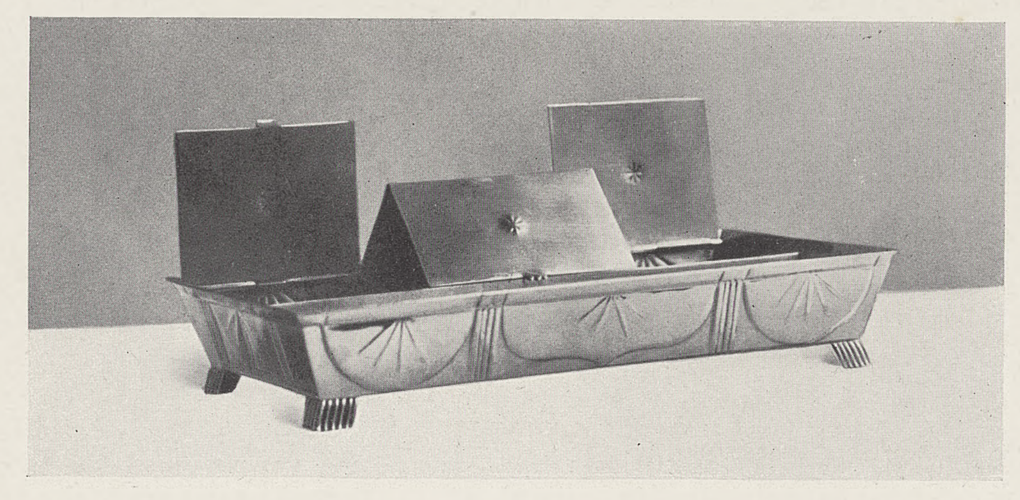
ORNEMENT EN ARGENT | SILVER VESSEL

Executed by the "Wiener Werkstätte"









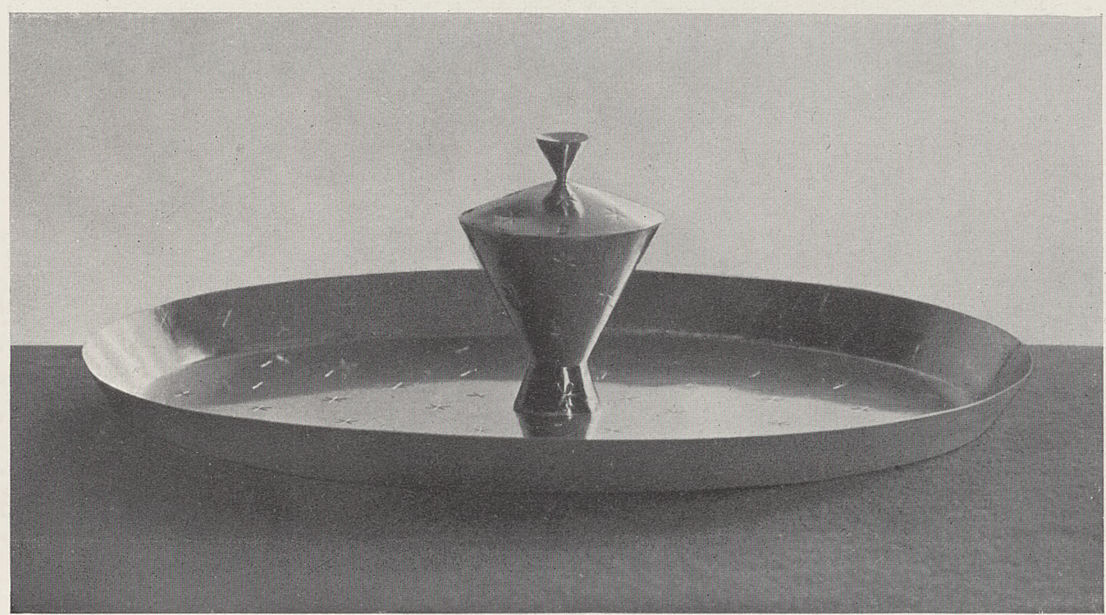
DOSEN, NÄPFE UND TINTENZEUG AUS MESSING

BOLS ET ENCRIER EN LAITON

POTS, BOWLS AND INKSTAND OF BRASS

Executed by the "Wiener Werkstätte"

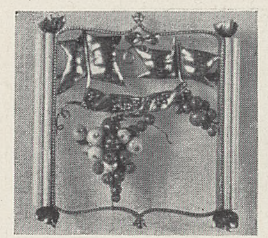
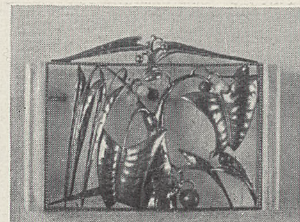
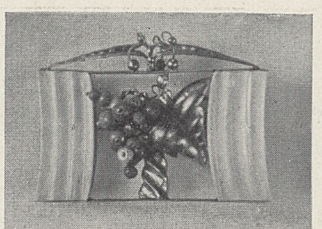
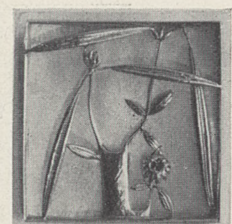
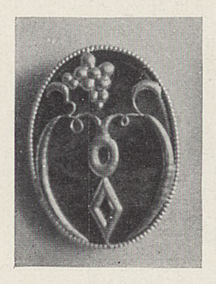
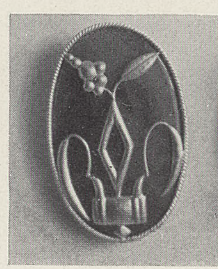
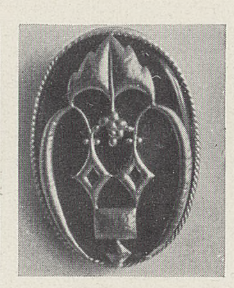
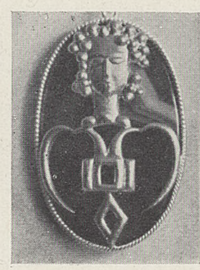


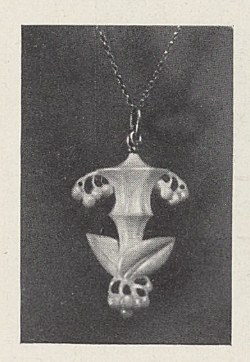
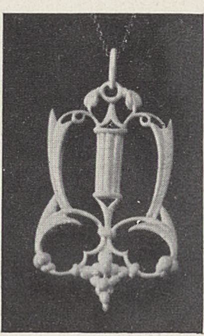
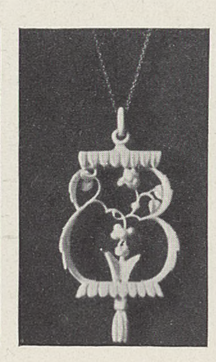


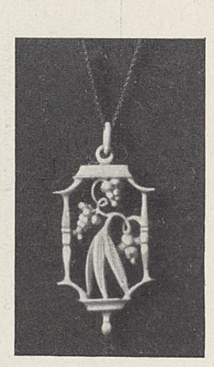
BLUMENVASE UND TINTENFASS AUS MESSING

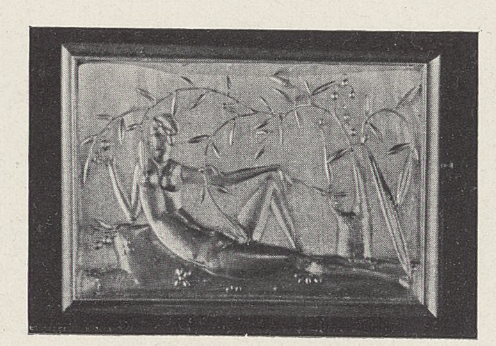
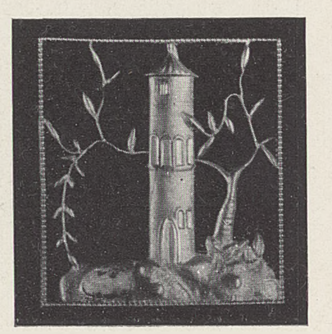
VASE ET ENCRIER EN LAITON — BRASS FLOWER-POT AND INKSTAND

Executed by the "Wiener Werkstätte"



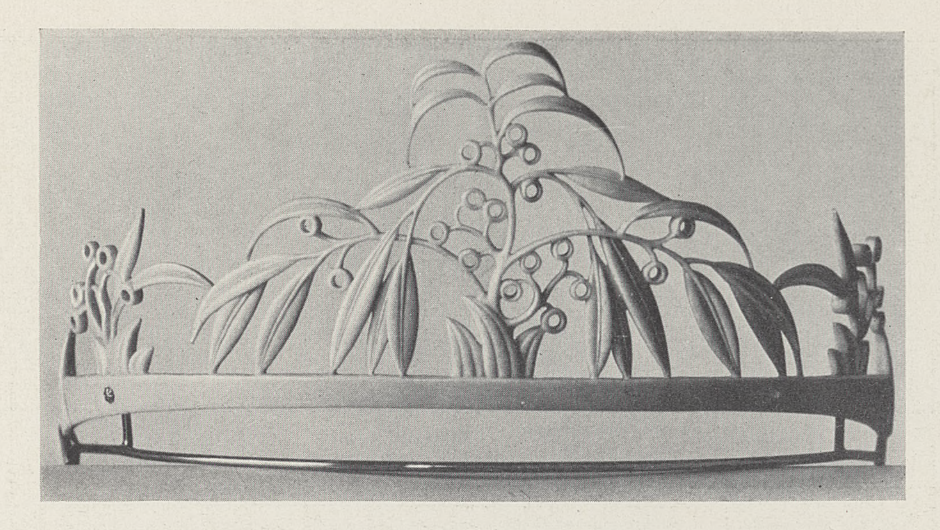



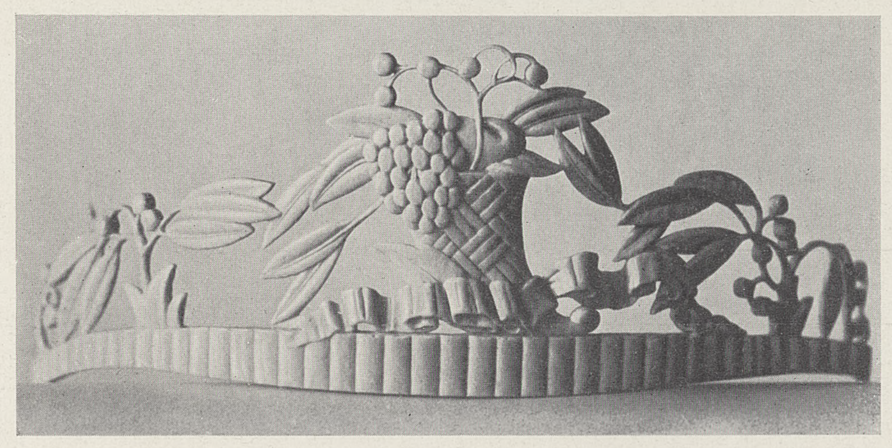
BROSCHEN, ANHÄNGER UND GEMME

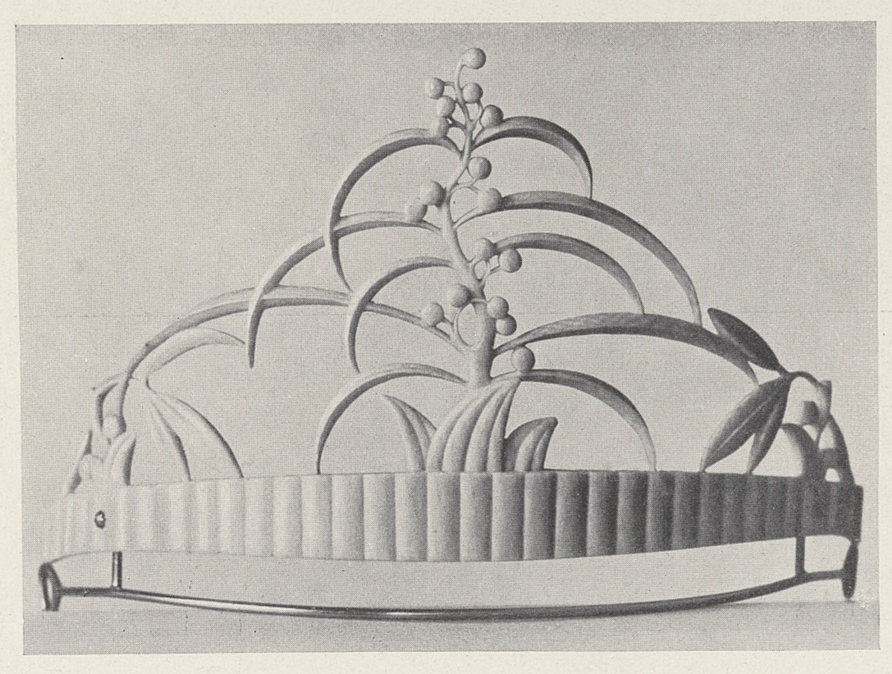
BROCHES, PENDANTIFS ET CAMÉE

BROOCHES, TRINKETS AND GEMS

Executed by the "Wiener Werkstätte"



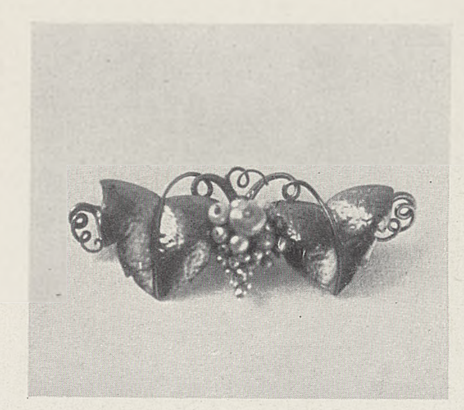


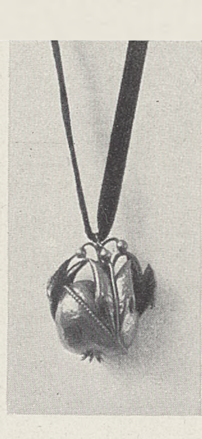
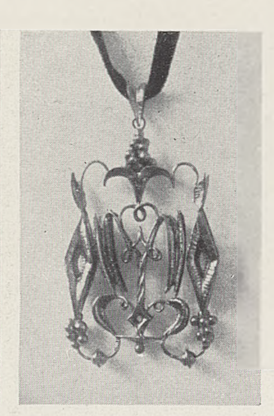
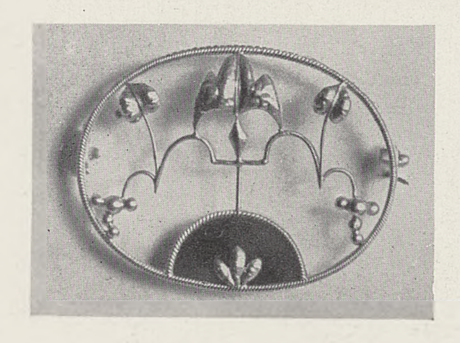
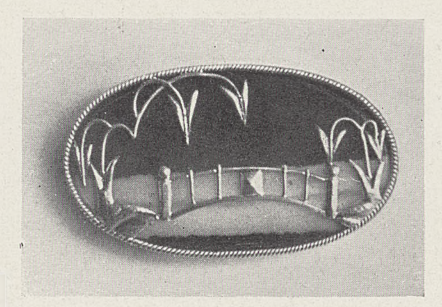
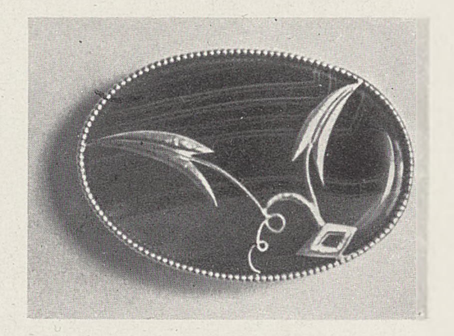


DIADEME
AUS
ELFENBEIN

DIADÈMES EN
IVOIRE
HEAD-BANDS
OF IVORY

Executed by the "Wiener Werkstätte"



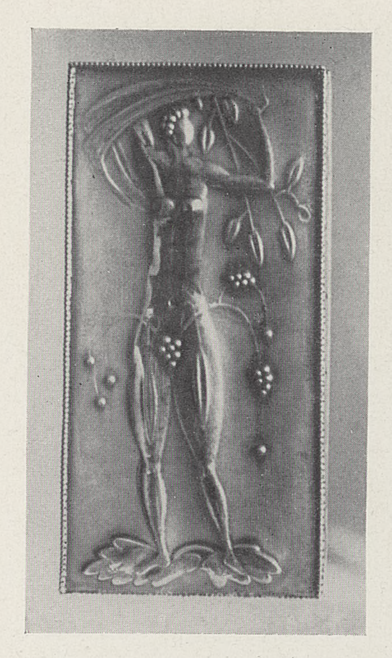







BROSCHEN UND ANHÄNGER AUS GOLD UND ELFENBEIN

BROCHES ET PENDANTIFS EN OR ET IVOIRE

BROOCHES AND TRINKETS OF GOLD AND IVORY

Executed by the "Wiener Werkstätte"







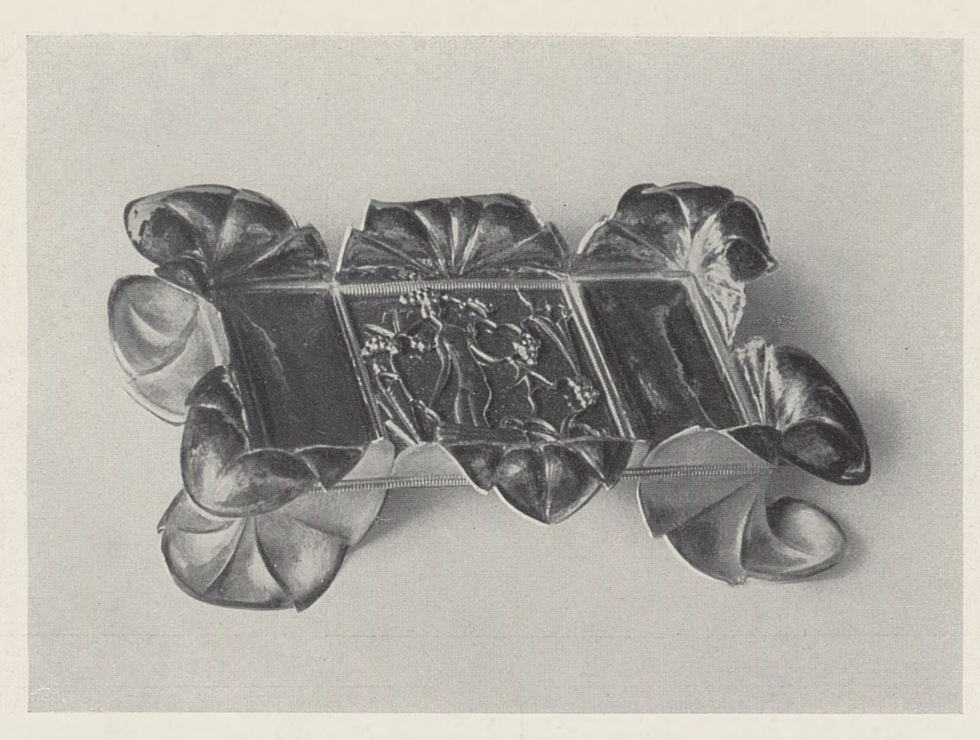




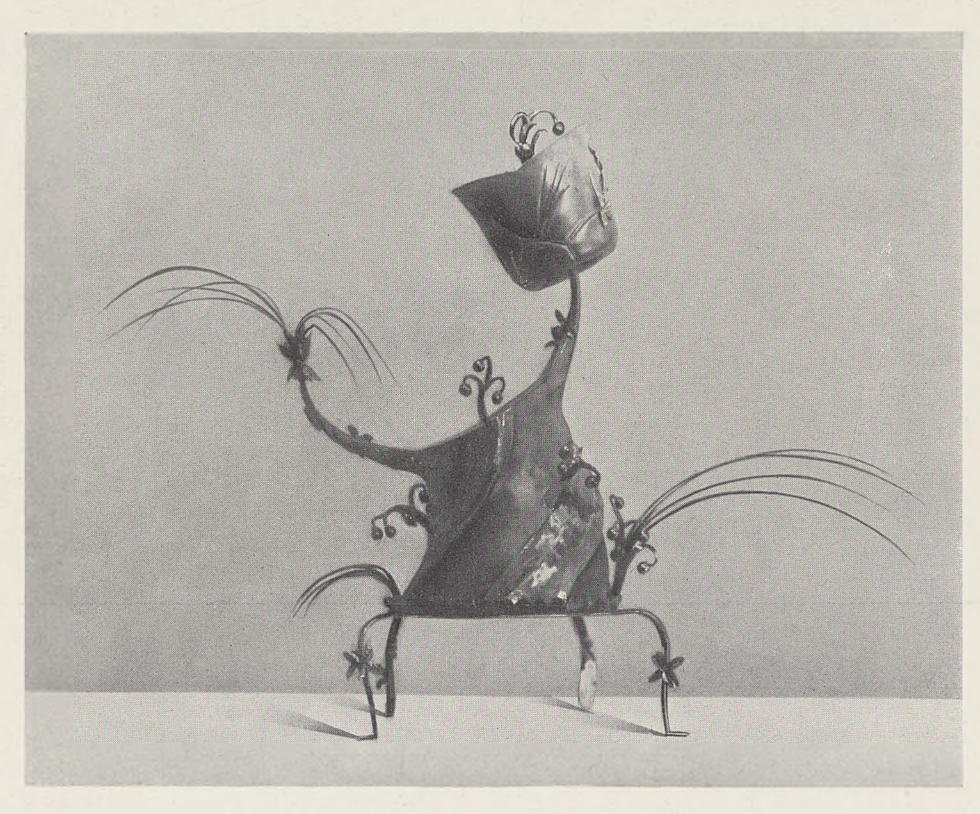
TABATIEREN UND BONBONNIÈRE

TABATIÈRES ET BONBONNIÈRE TOBACCO-BOXES AND BOX FOR SWEETS

Executed by the "Wiener Werkstätte"



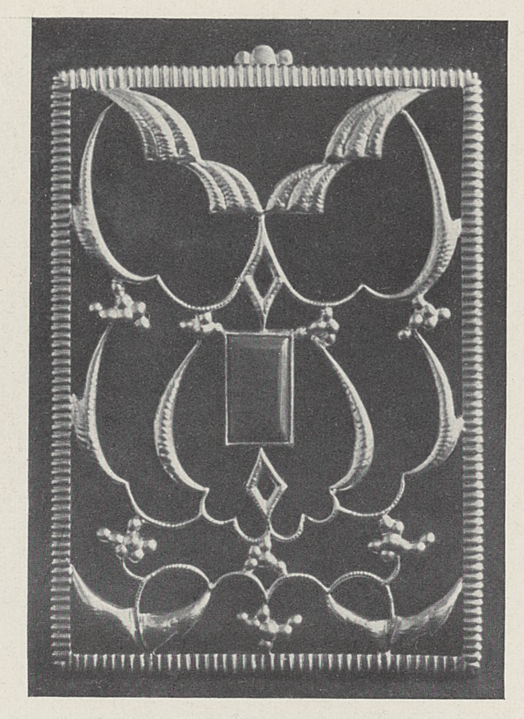
VISITENKARTENTASSE (SILBER)
TABLETTE POUR CARTES DE VISITE EN ARGENT MARTELÉ - SILVER TRAY



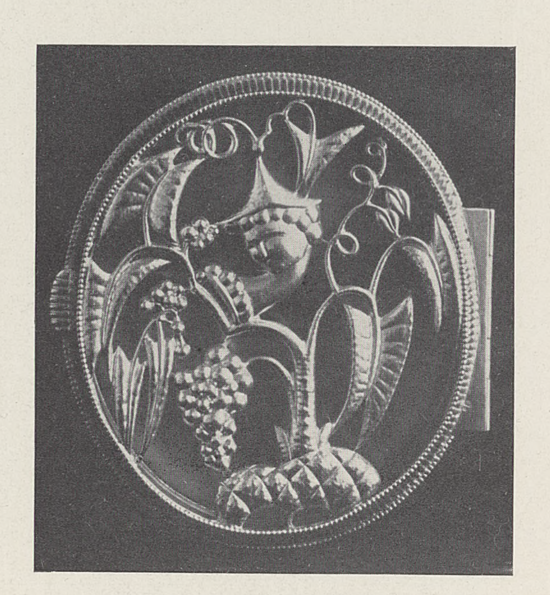
ORNEMENT EN LAITON ZIERSTÜCK (MESSING) FANCY-WORK (BRASS)

Executed by the "Wiener Werkstätte"







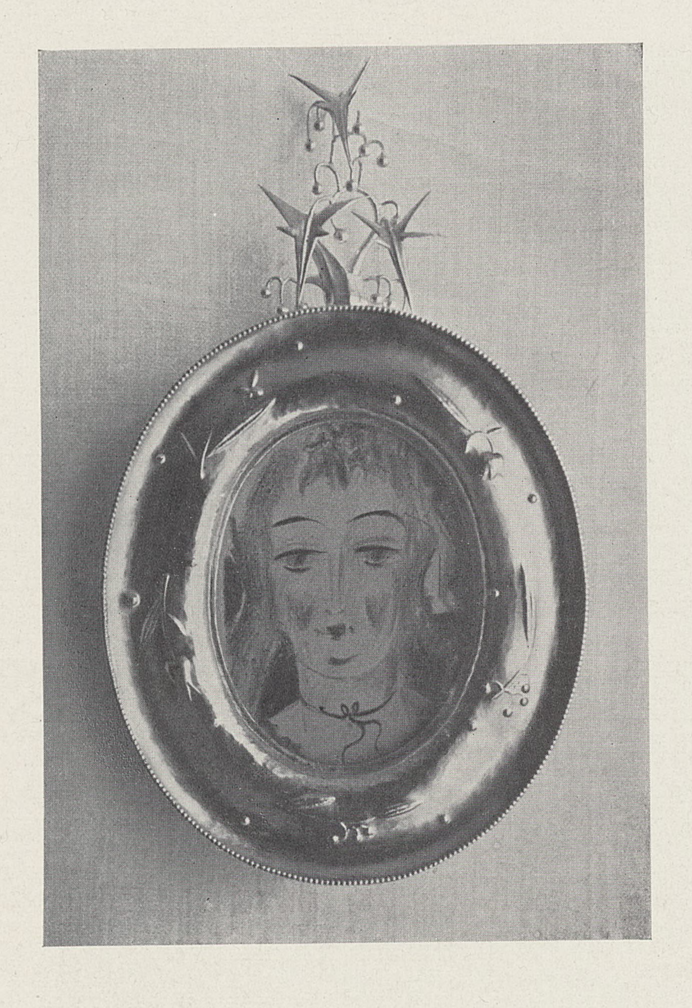


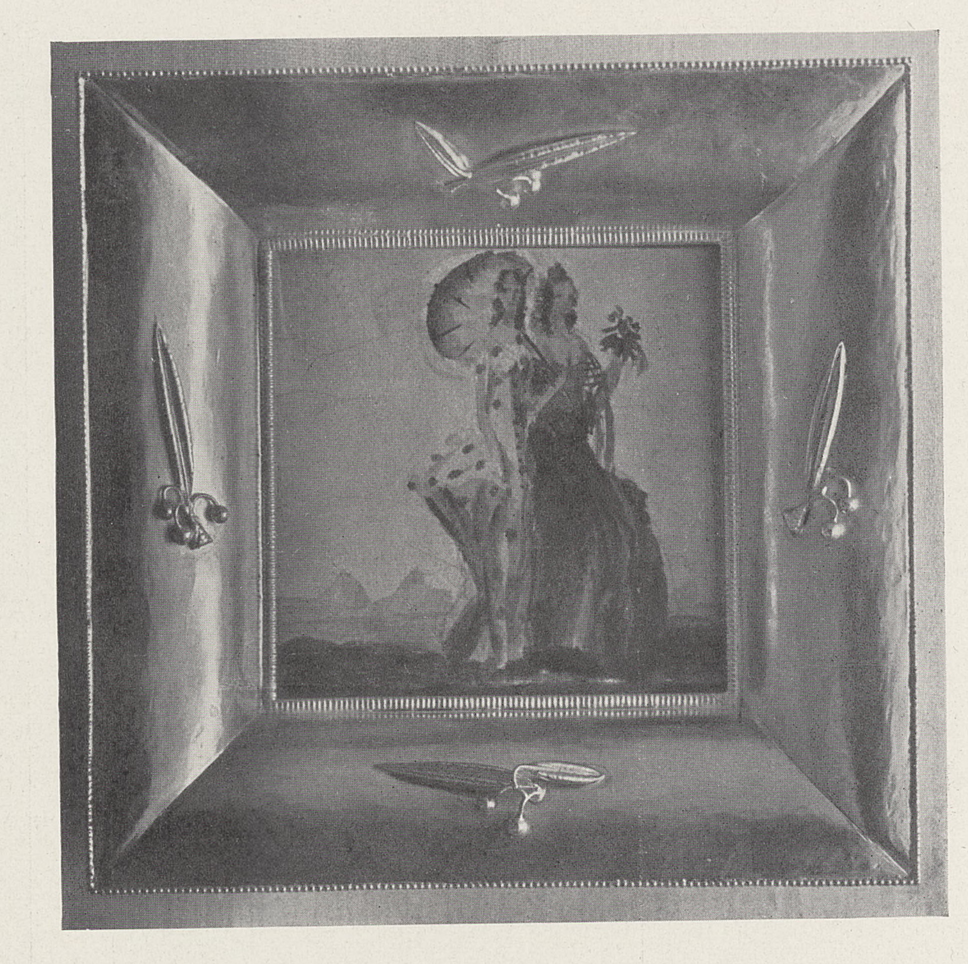
TABATIÈREN UND BONBONNIÈRE

TABATIÈRES ET BONBONNIÈRE

TOBACCO-BOXES AND SWEET-MEAT-BOX

Executed by the "Wiener Werkstätte"



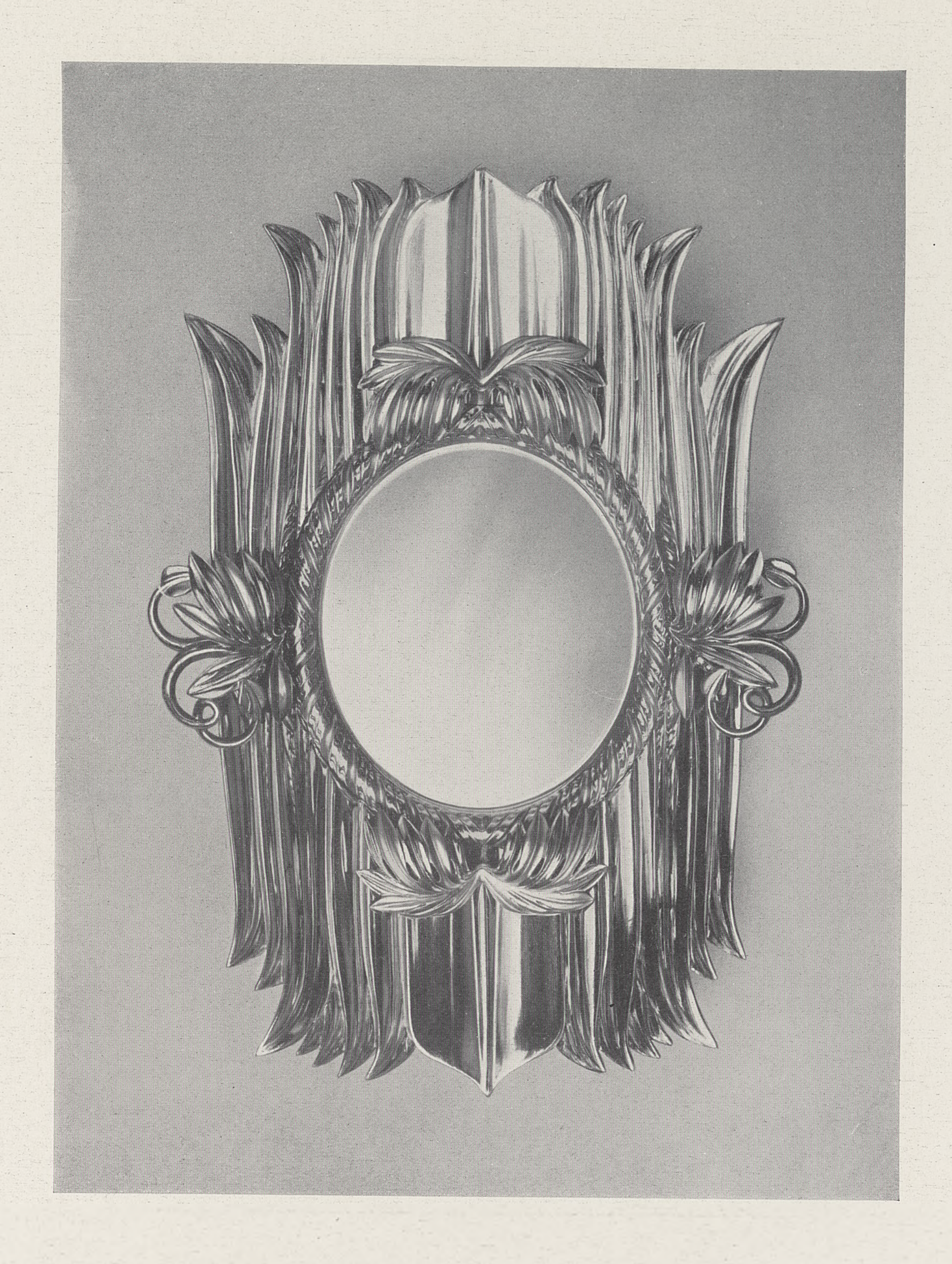


AQUARELLE IN SILBERRAHMEN

AQUARELLES ENCADRÉES ARGENT

WATER-COLOUR-PAINTINGS IN SILVER-FRAMES

Executed by the "Wiener Werkstätte"

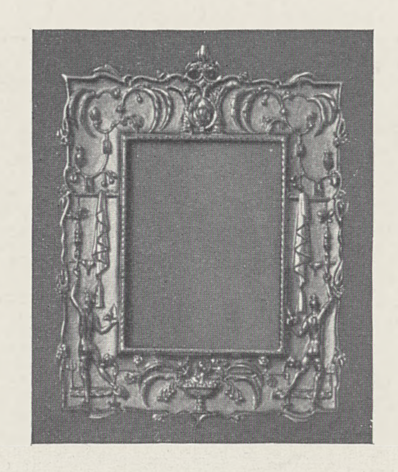


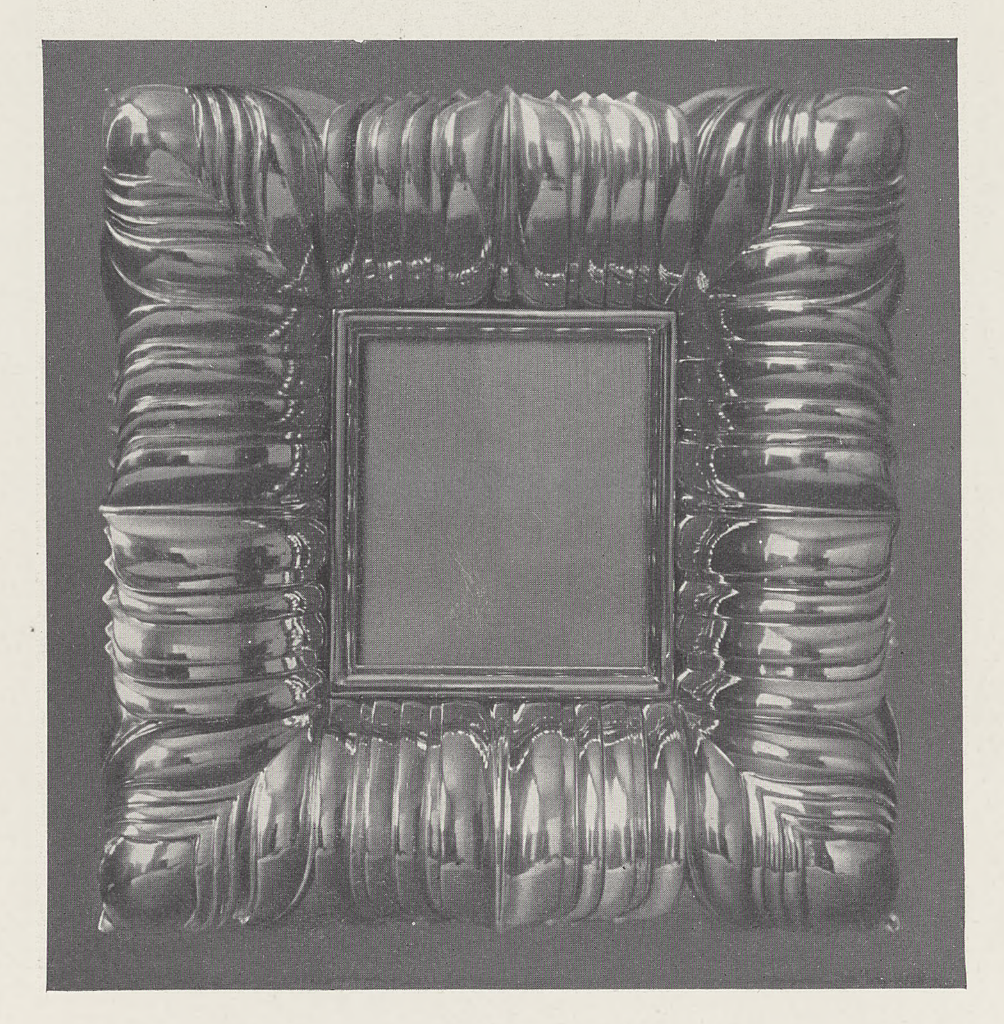
SPIEGELRAHMEN, HOLZ MIT BLATTGOLD

CADRE À MIROIR EN BOIS AVEC OR EN FEUILLE

MIRROR-FRAME, WOOD WITH LEAF-GOLD

Executed by the "Wiener Werkstätte"



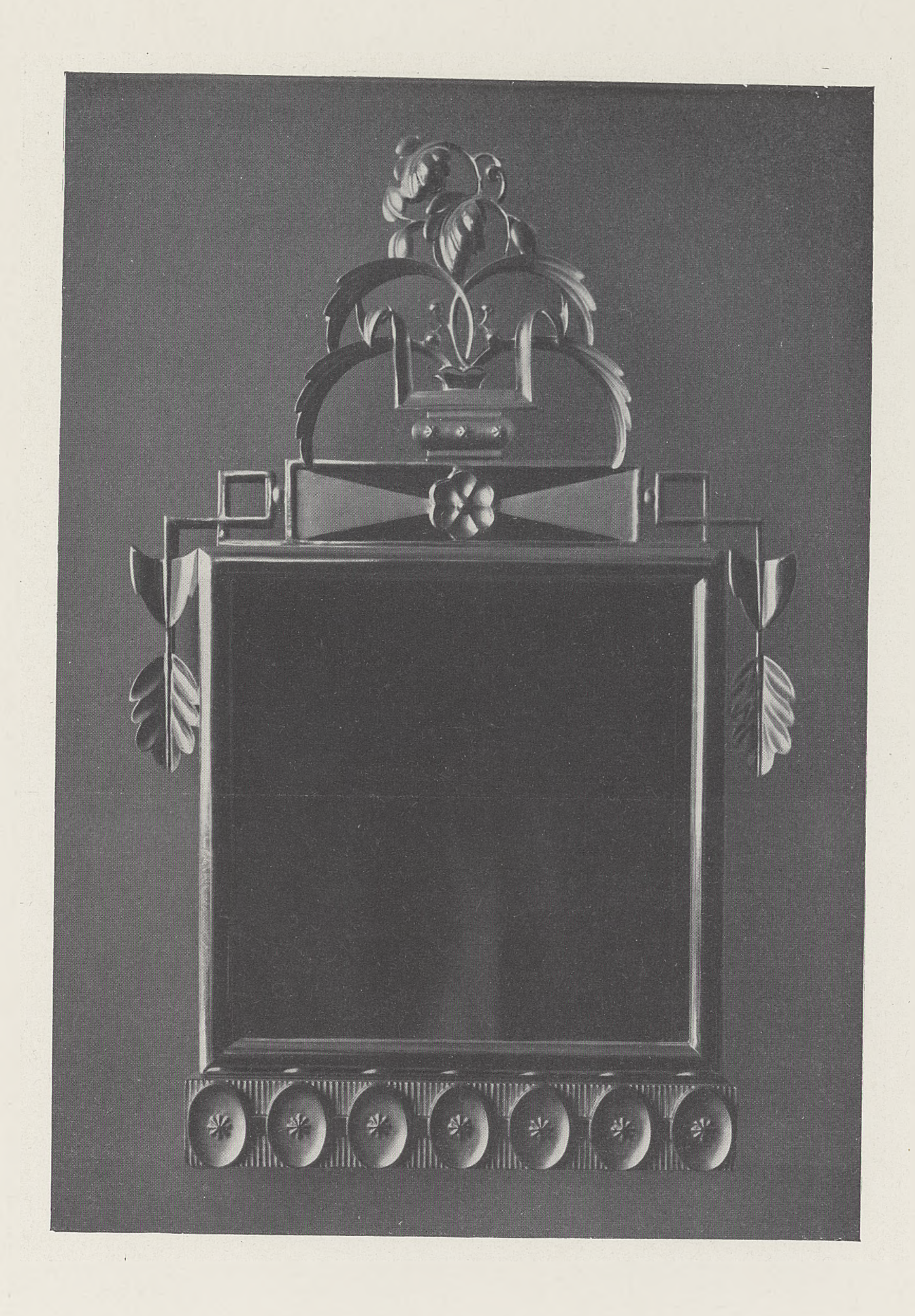


SPIEGELRAHMEN

CADRES À MIROIR

MIRROR-FRAMES

Executed by the "Wiener Werkstätte"

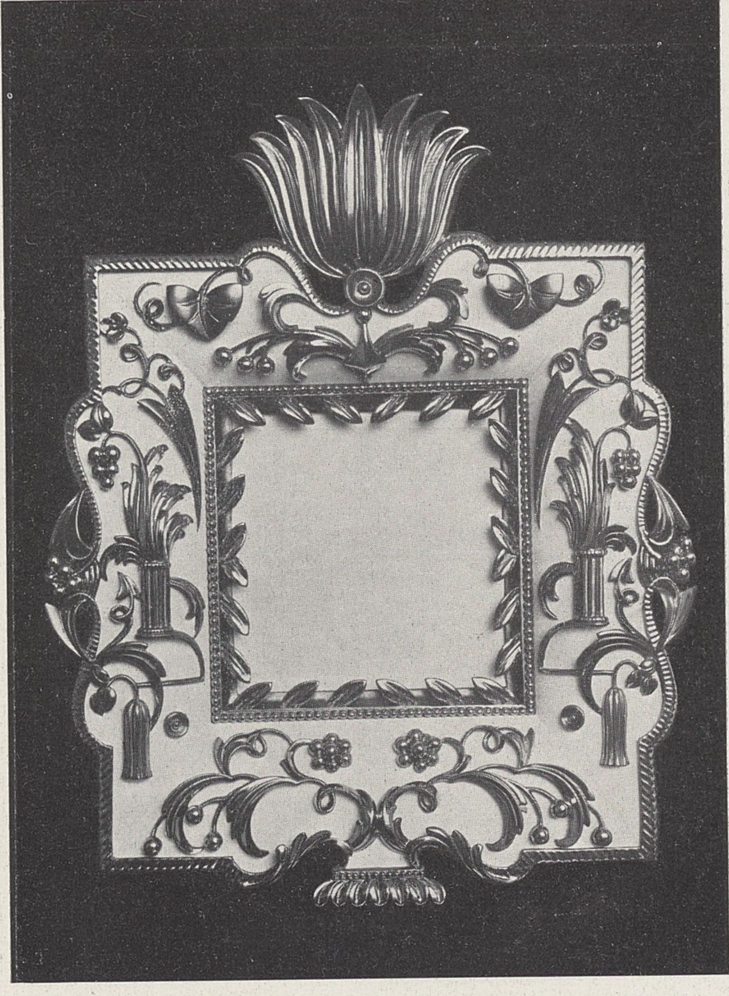


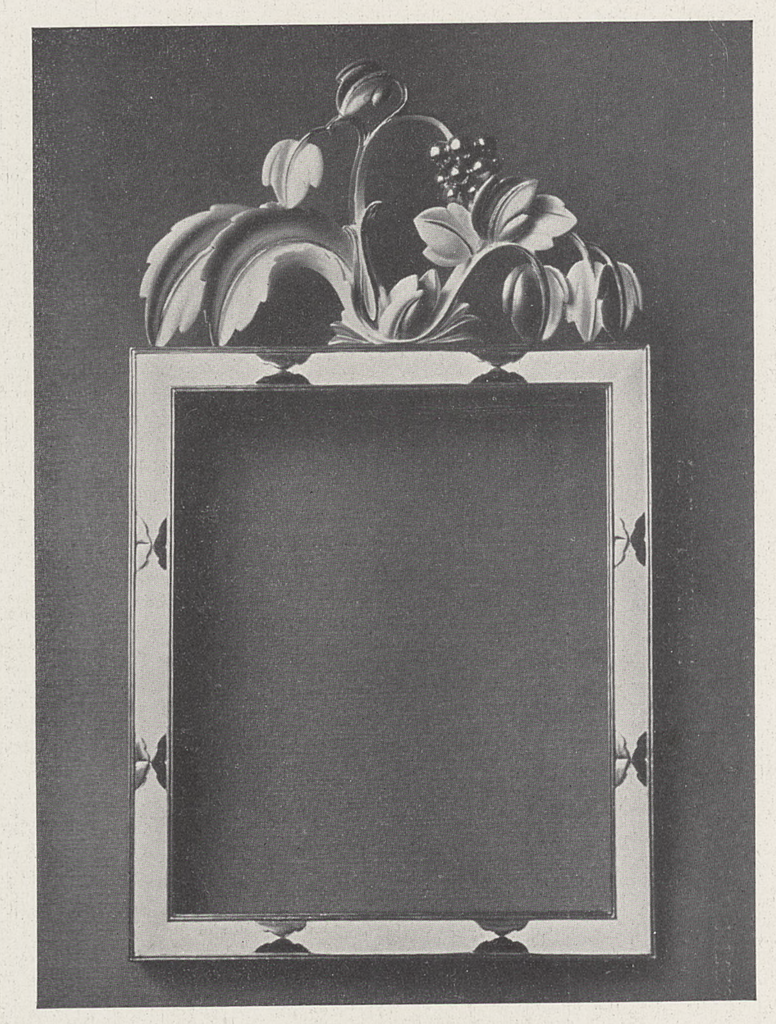
SPIEGELRAHMEN

CADRE À MIROIR

MIRROR-FRAME

Executed by the "Wiener Werkstätte"





CADRES À MIROIR, BLANC ET OR

SPIEGELRAHMEN, WEISS UND GOLD

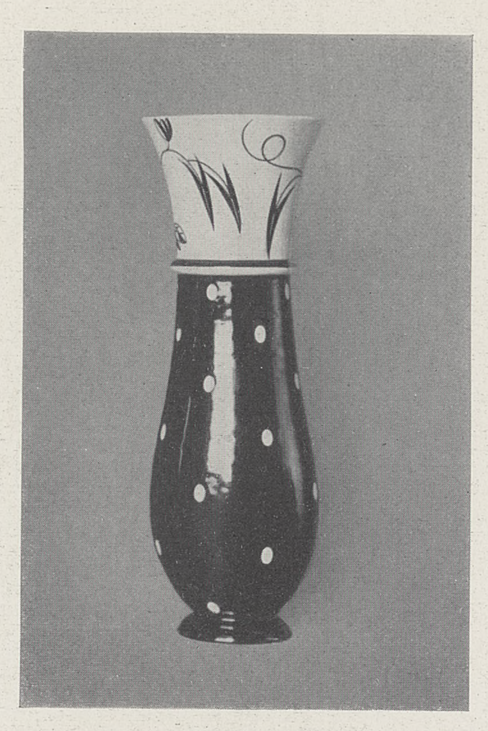
MIRROR-FRAMES, WHITE AND GOLD

Executed by the "Wiener Werkstätte"

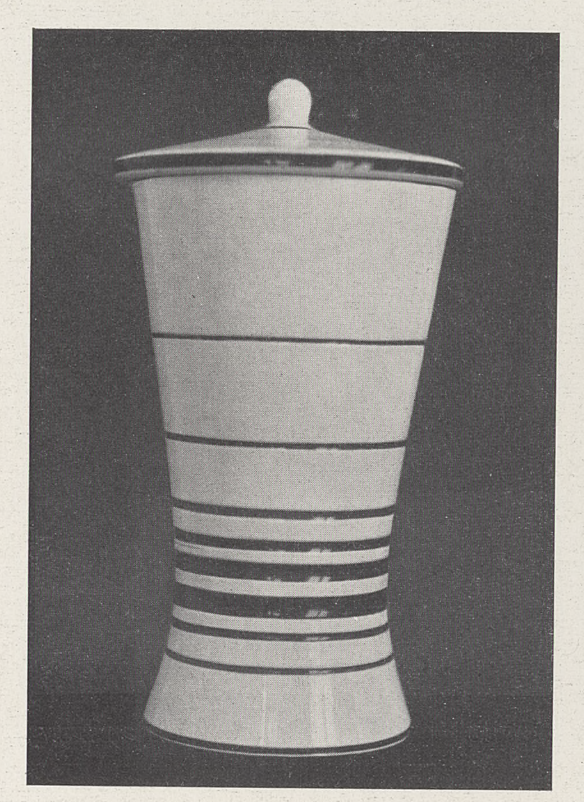




FRÜHKERAMIK
PREMIÈRE CÉRAMIQUE EARLY CERAMIC



SPÄTKERAMIK
DERNIÈRE CÉRAMIQUE LATE CERAMIC



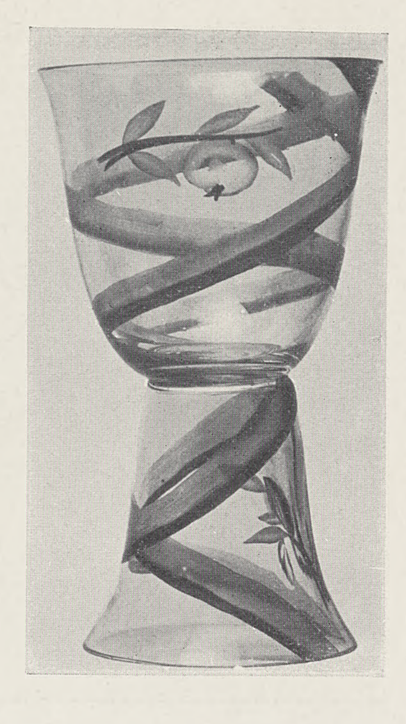


VERRES DOUBLÉS ÜBERFANGGLÄSER FLASHED GLASSES

Executed by the "Wiener Werkstätte"



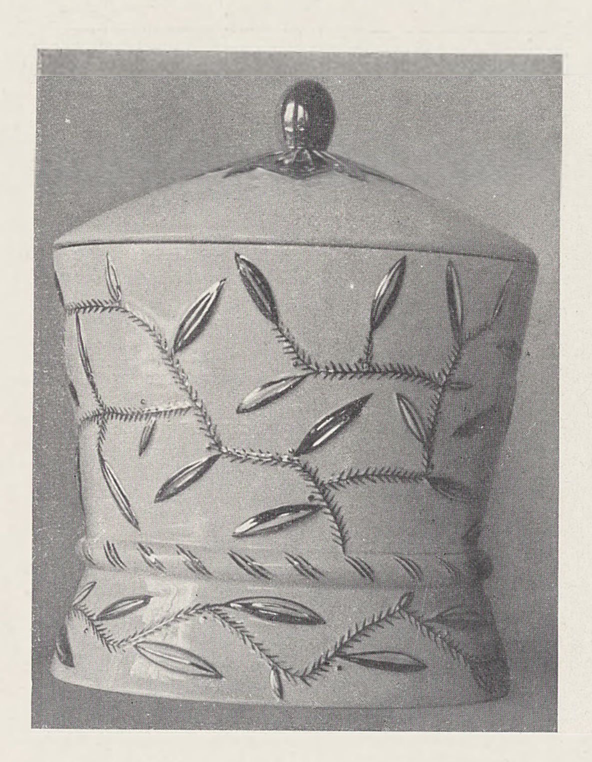


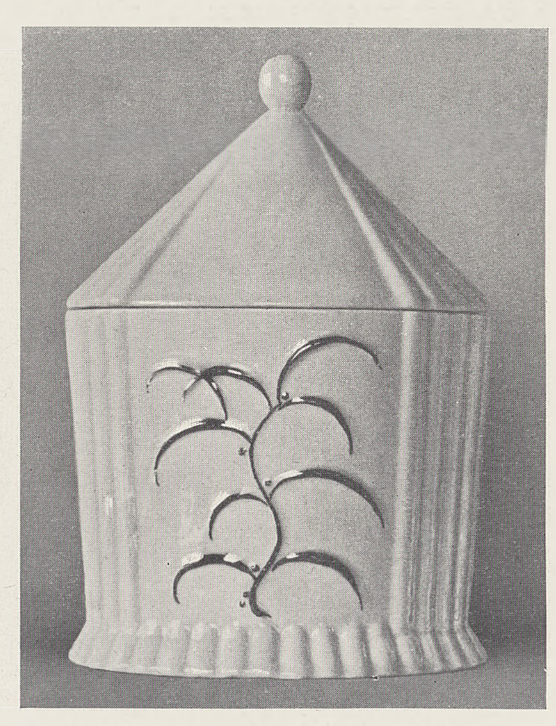


VERRES PEINTS

BEMALTE GLÄSER

PAINTED GLASSES



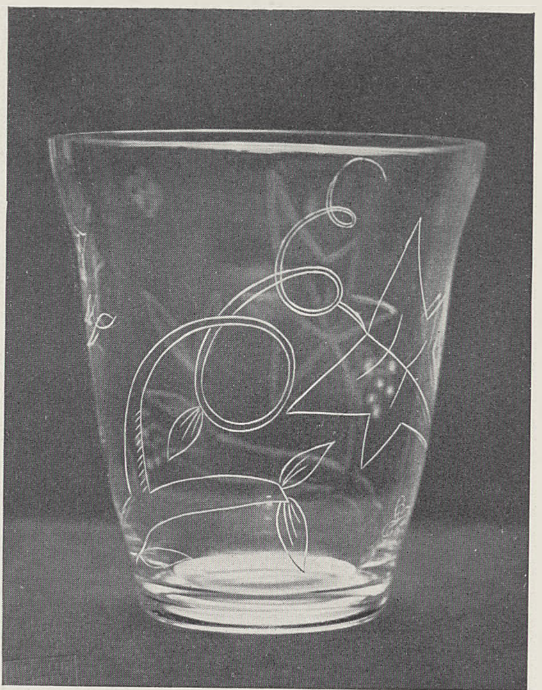


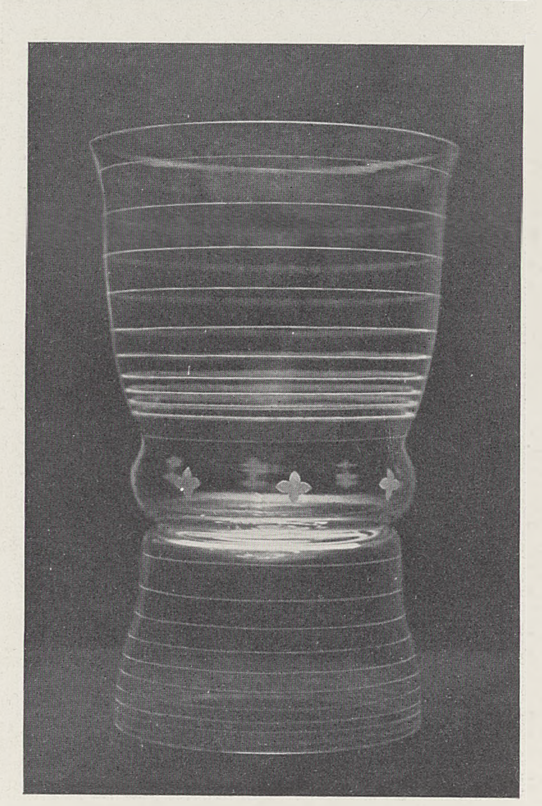
BOÎTES EN CÉRAMIQUE

KERAMISCHE DOSEN (ZÜRICH)

CERAMIC CANISTERS

Executed by the "Wiener Werkstätte"



GRAVIERTE GLÄSER

VERRES GRAVÉS

ENGRAVED GLASSES

Executed by the "Wiener Werkstätte"

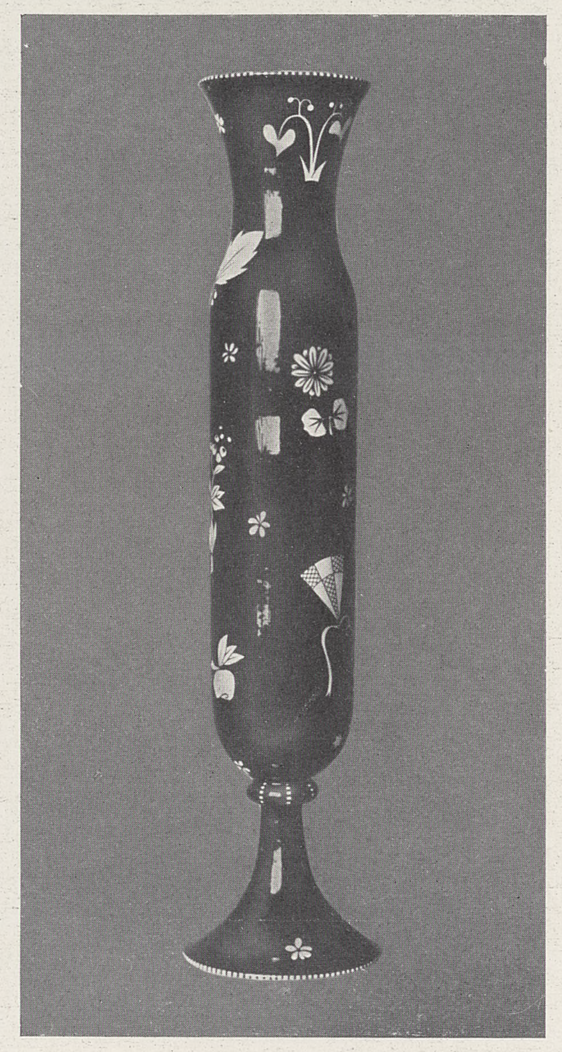
KERAMISCHE VASEN



VASES EN CÉRAMIQUE

CERAMIC VASES

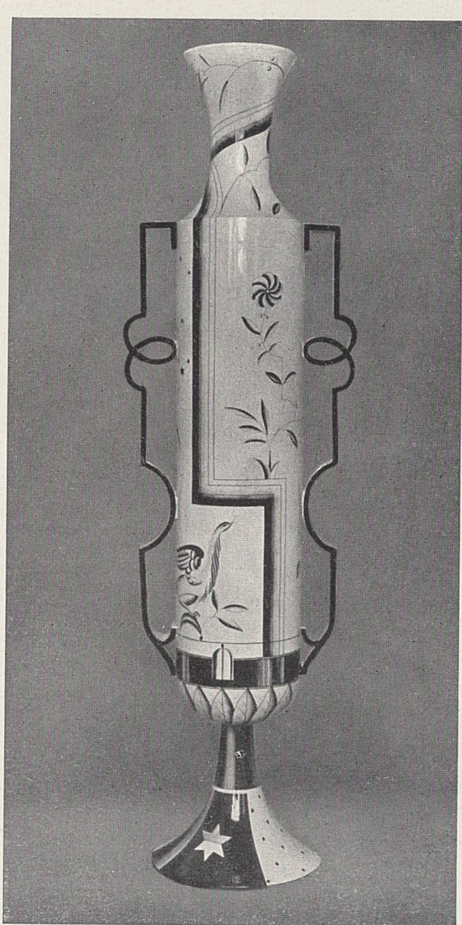




Executed by the "Wiener Werkstätte"



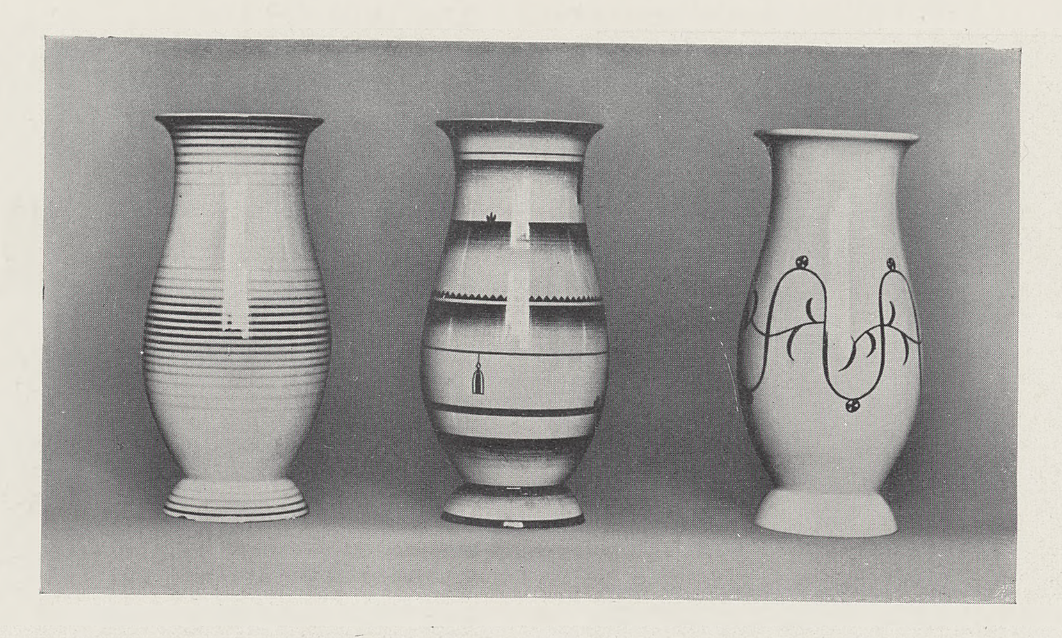






VASES DE FLEURS EN CÉRAMIQUE - BLUMENVASEN, KERAMIK - FLOWER-VASES, CERAMIC

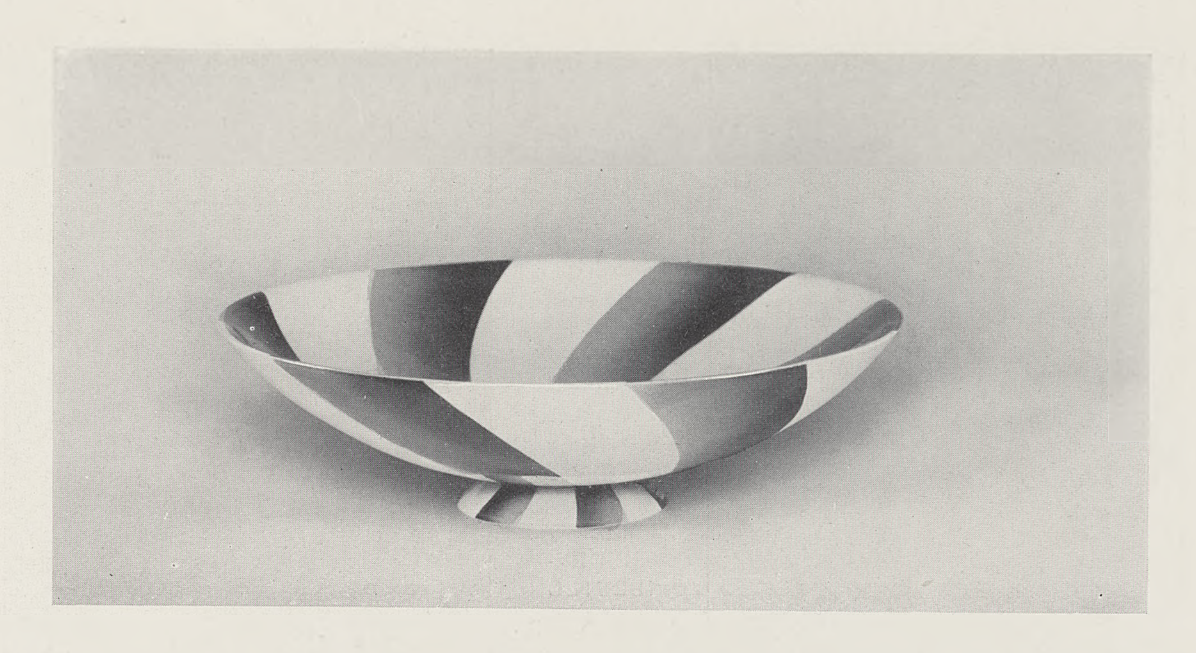
Executed by the "Wiener Werkstätte"

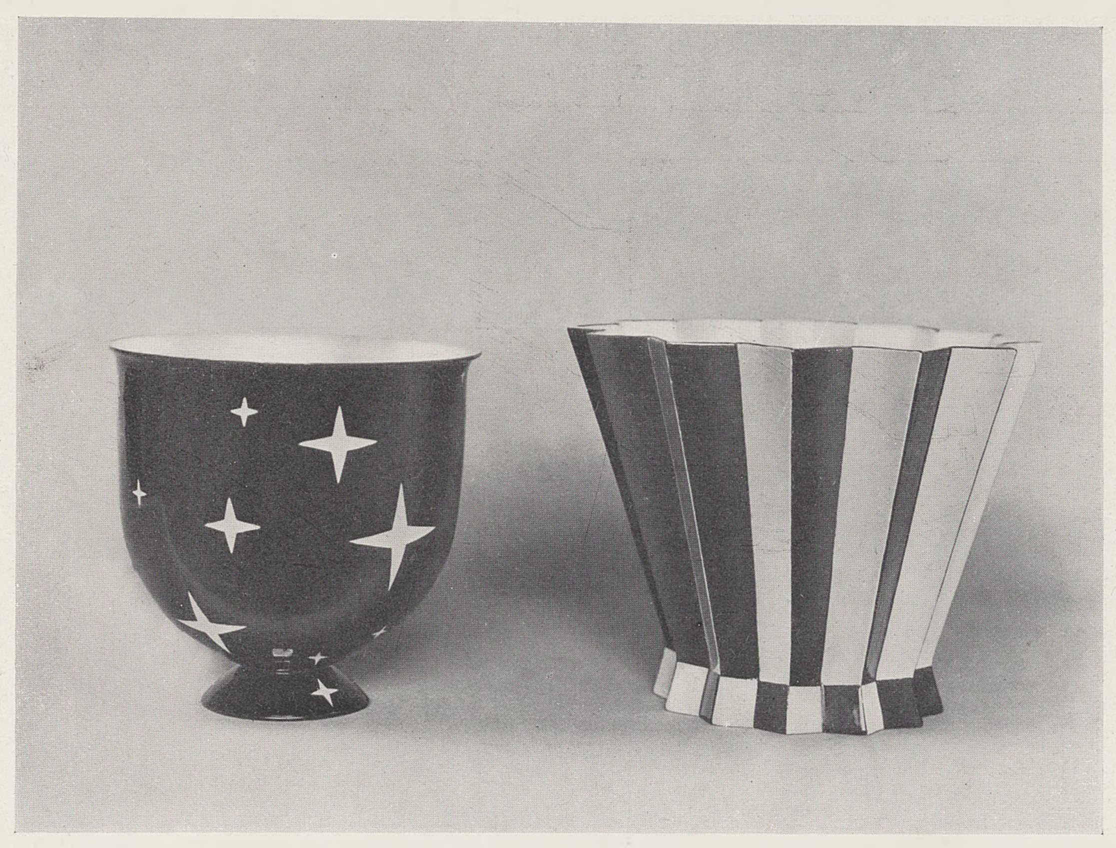




VASES EN CÉRAMIQUE KERAMISCHE VASEN CERAMIC VASES

Executed by the "Wiener Werkstätte"



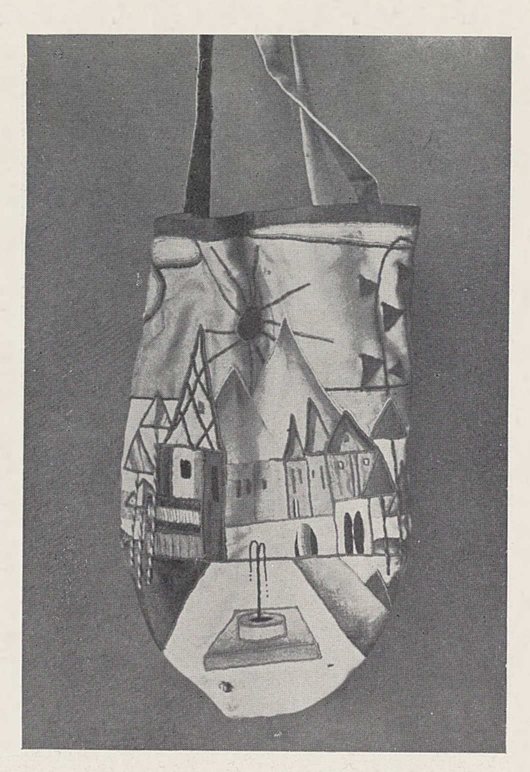


SCHALE, KESSEL UND TOPF (KERAMIK)

COUPE ET POTS À FLEURS (CÉRAMIQUE) BASIN, BOWL AND FLOWER-POT (CERAMIC)

Executed by the "Wiener Werkstätte"

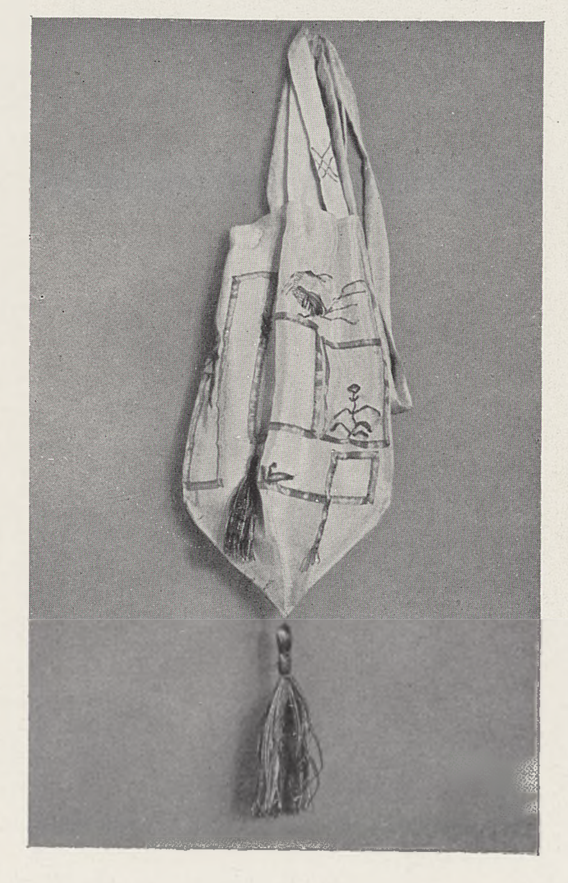


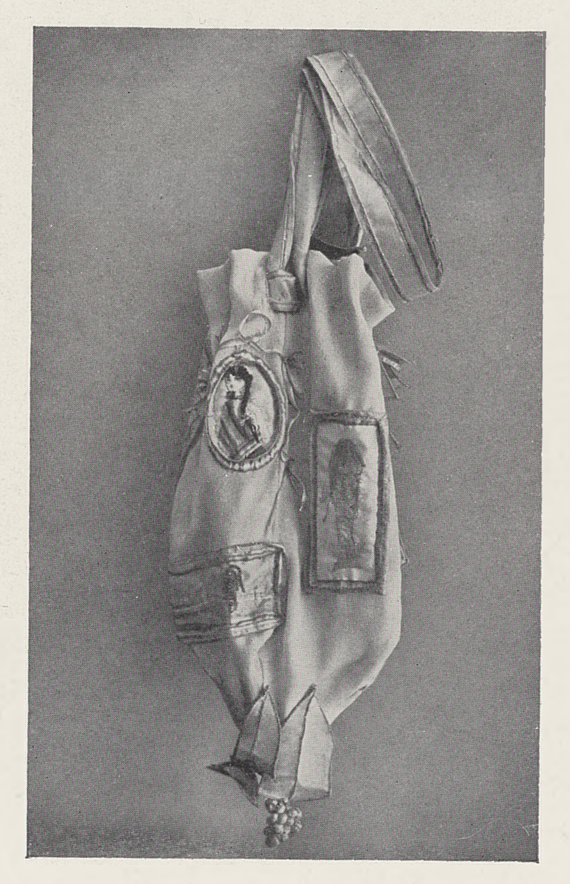


BESTICKTE
UND
APPLIZIERTE
SEIDEN-
BEUTEL

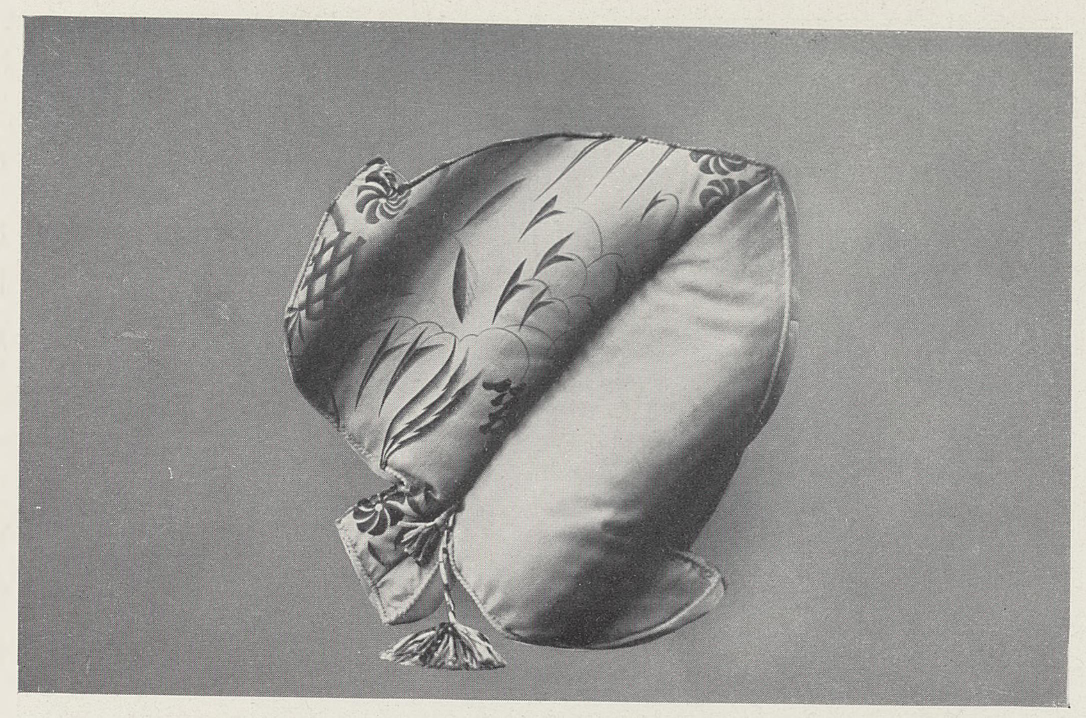
POMPADOURS
EN SOIE
BRODÉE

EMBROIDERED
SILK-BAGS





Executed by the "Wiener Werkstätte"



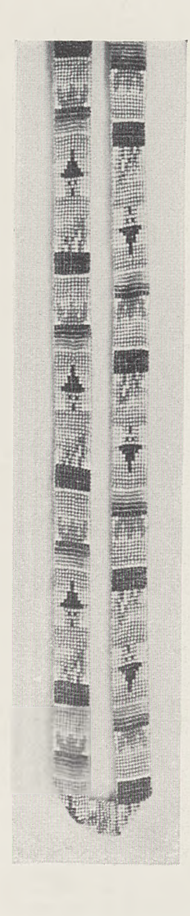
COUSSIN EN SOIE — SEIDENPOLSTER — SILK CUSHION



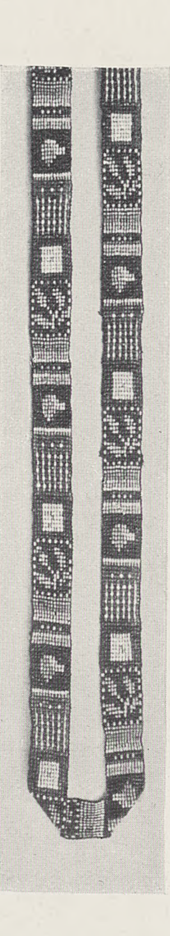
BEUTEL MIT PERLENSTICKEREI

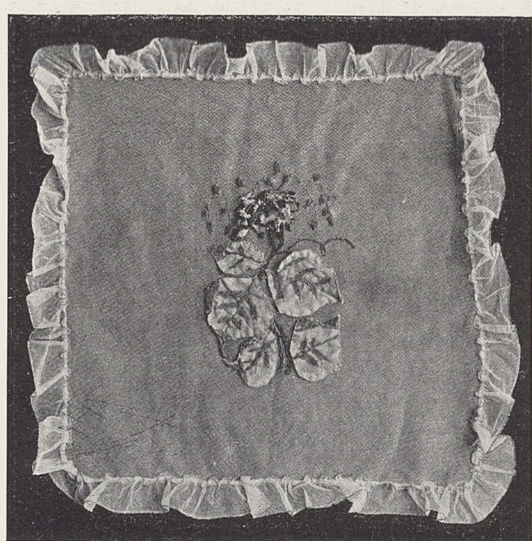
POMPADOURS EN PERLES BRODEES — BAGS, EMBROIDERED WITH BEADS

Executed by the "Wiener Werkstätte"







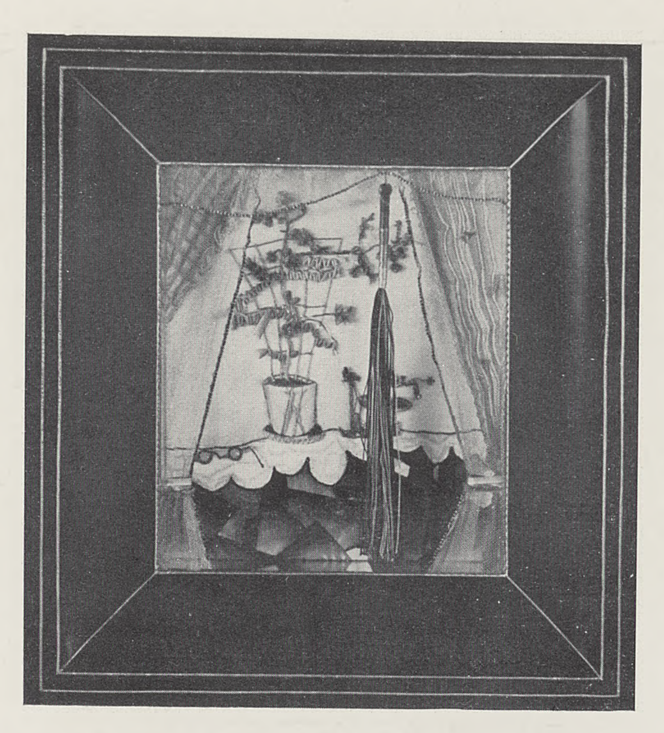




PERLBÄNDER UND APPLIKATIONSSTICKEREI

RUBANS EN PERLES ET BRODERIES EN APPLICATION — BEAD-BANDS AND APPLIQUÉ-WORK

Executed by the "Wiener Werkstätte"

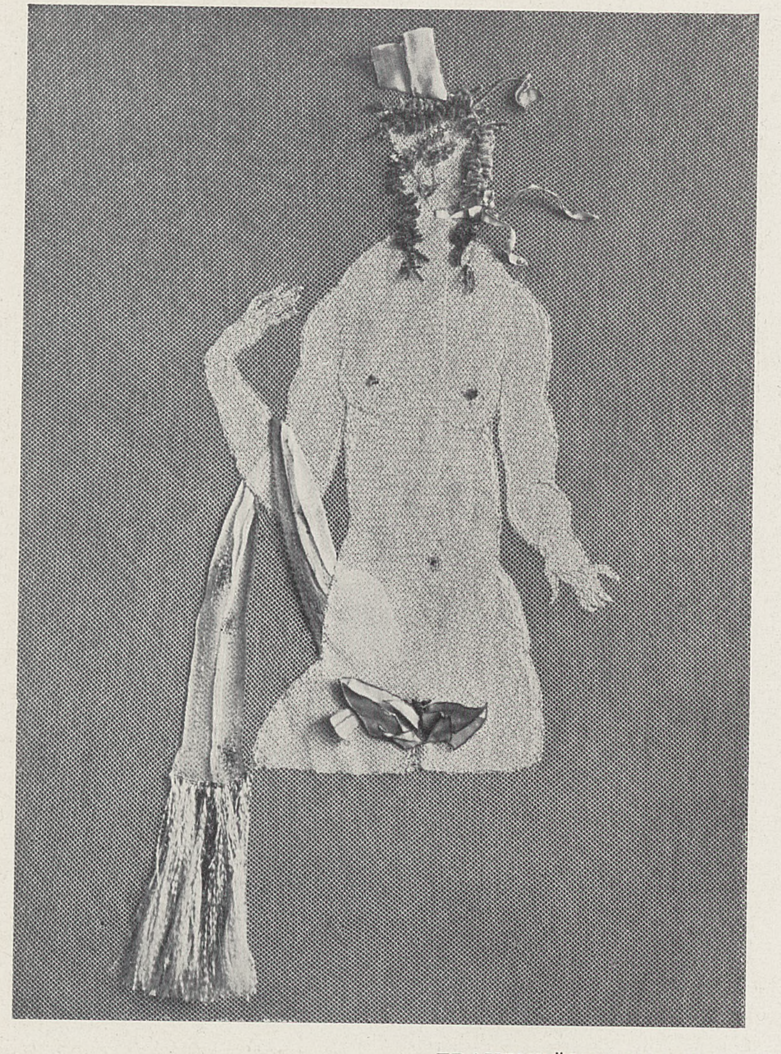


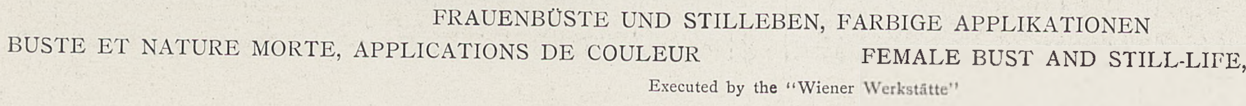
»DAS FENSTER«, APPLIKATION
«LA FENÊTRE», APPLICATION
"THE WINDOW", APPLIQUÉ-WORK



»BADENDE FRAUEN«, APPLIKATION
«DES BAIGNEUSES», APPLICATION
"BATHING WOMEN", APPLIQUÉ-WORK

Executed by the "Wiener Werkstätte"





FRAUENBÜSTE UND STILLEBEN, FARBIGE APPLIKATIONEN

BUSTE ET NATURE MORTE, APPLICATIONS DE COULEUR

FEMALE BUST AND STILL-LIFE, COLOURED APPLIQUÉ-WORK

Executed by the "Wiener Werkstätte"



GESTICKTE UND APPLIZIERTE TÜLLDECKE

COUVERTURE EN TULLE BRODÉ ET APPLIQUÉ

TULLE-COVER, EMBROIDERED APPLIQUÉ-WORK

Executed by the "Wiener Werkstätte"

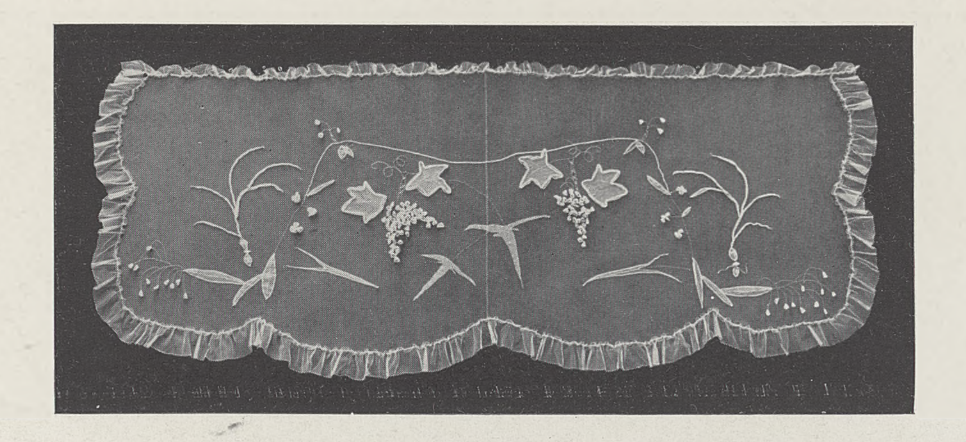


WEISZSTICKEREIEN AUF TÜLL

BRODERIES SUR TULLE BLANC

EMBROIDERY ON TULLE

Executed by the "Wiener Werkstätte"



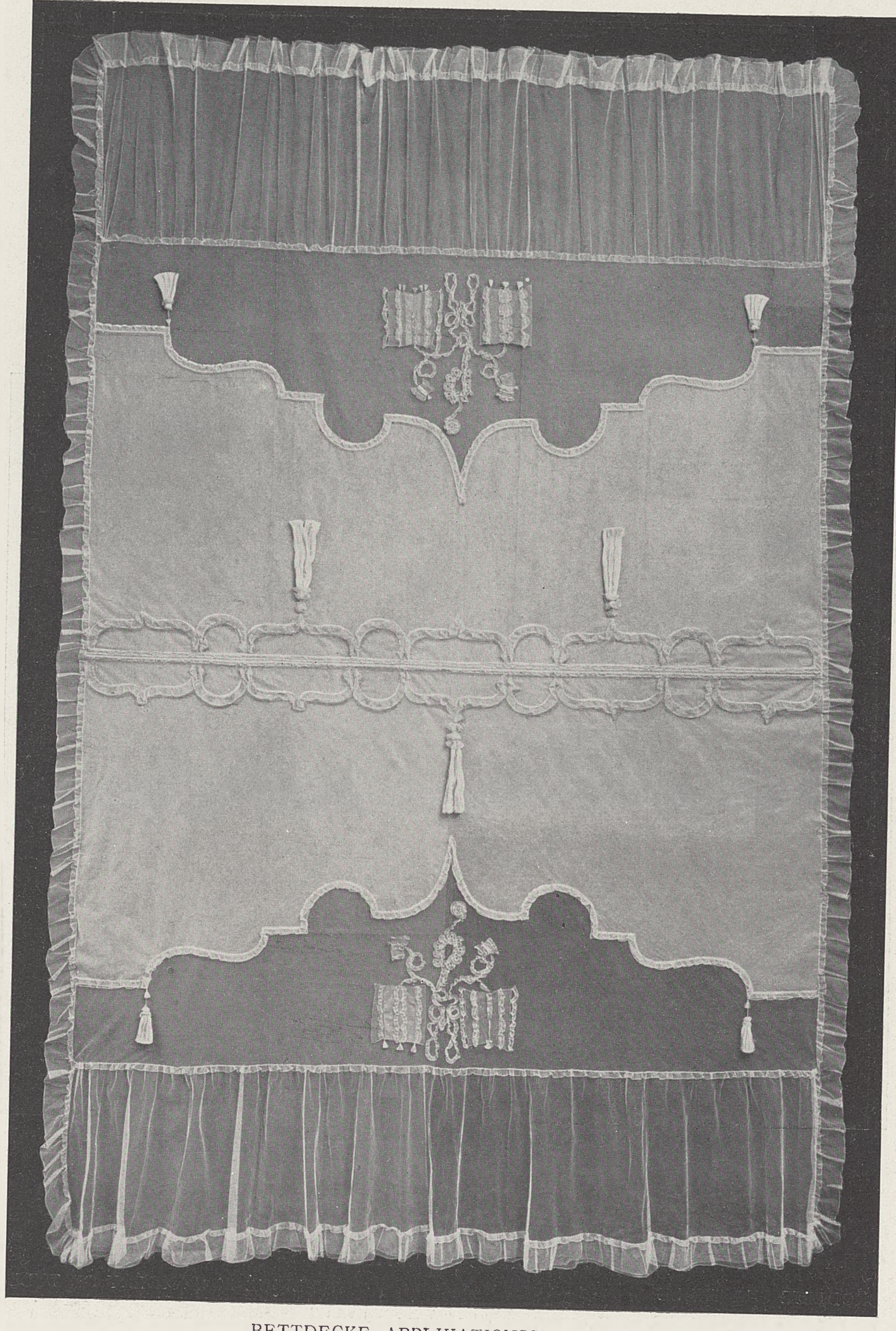


APPLIZIERTE TÜLLSTICKEREIEN

BRODERIE SUR TULLE

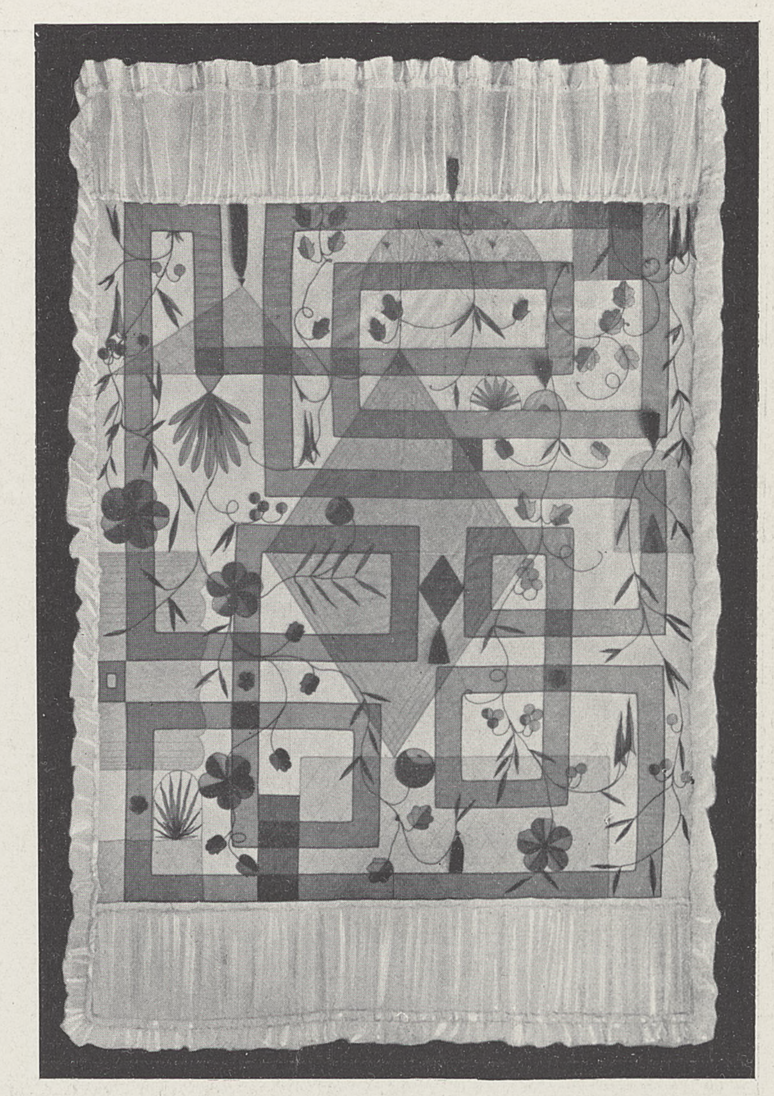
APPLIQUÉ EMBROIDERY ON TULLE

Executed by the "Wiener Werkstätte"



BETTDECKE, APPLIKATIONSSTICKEREI
COUVERTURE DE LIT, BRODERIE APPLIQUÉE
BED-SPREAD, APPLIQUÉ-WORK

Executed by the "Wiener Werkstätte"

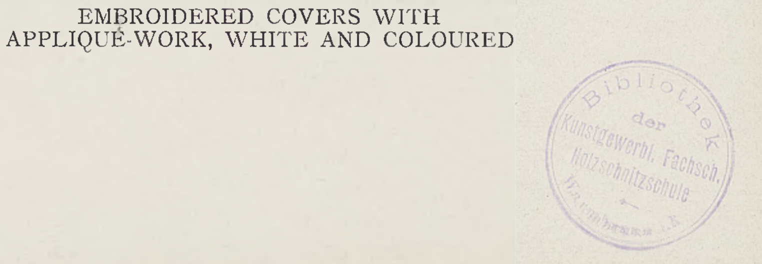


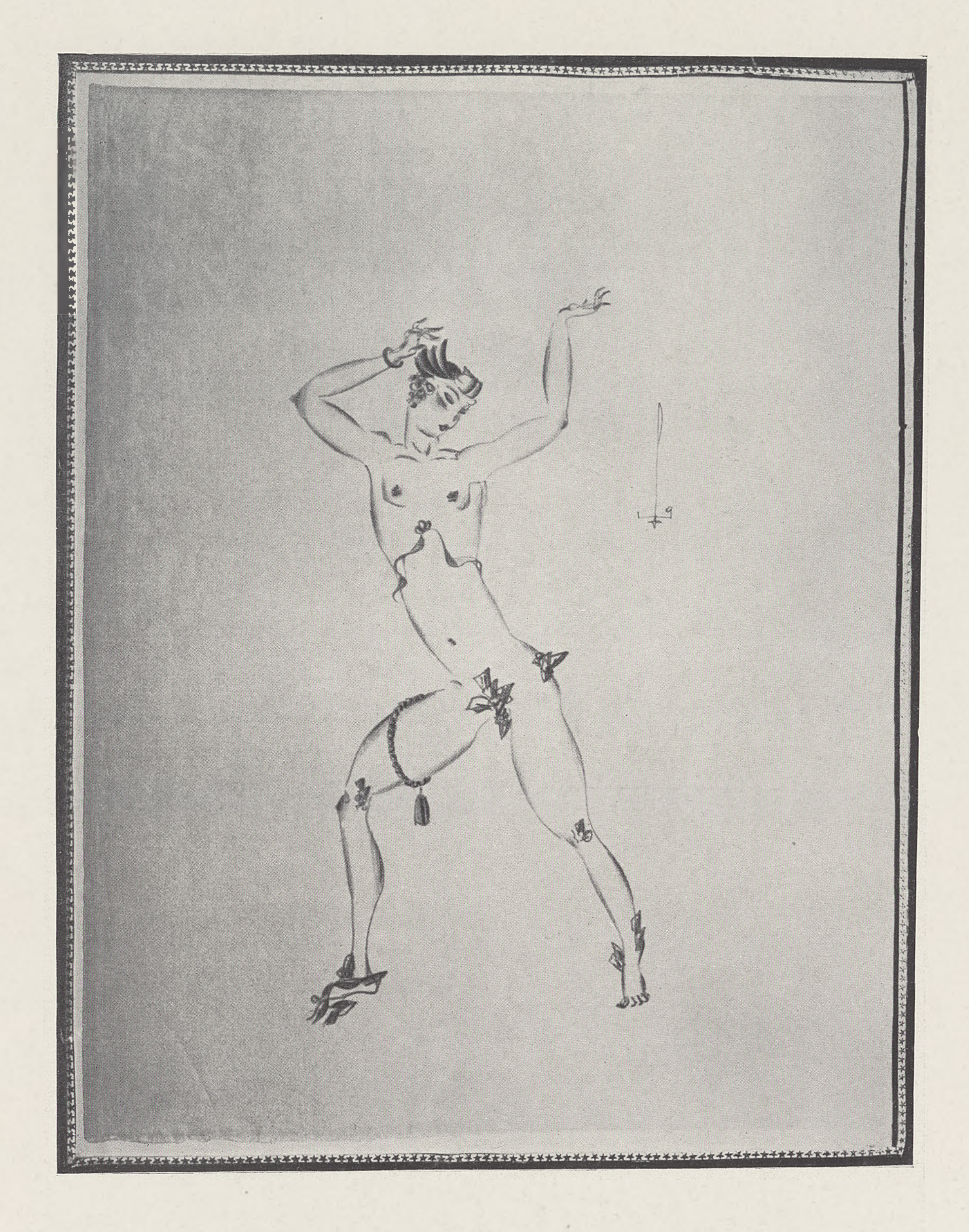
GESTICKTE UND APPLIZIERTE TÜLLDECKEN

COUVERTURES BRODÉES,
BLANCHES ET EN COULEURS

EMBROIDERED COVERS WITH
APPLIQUÉ-WORK, WHITE AND COLOURED

Executed by the "Wiener Werkstätte"



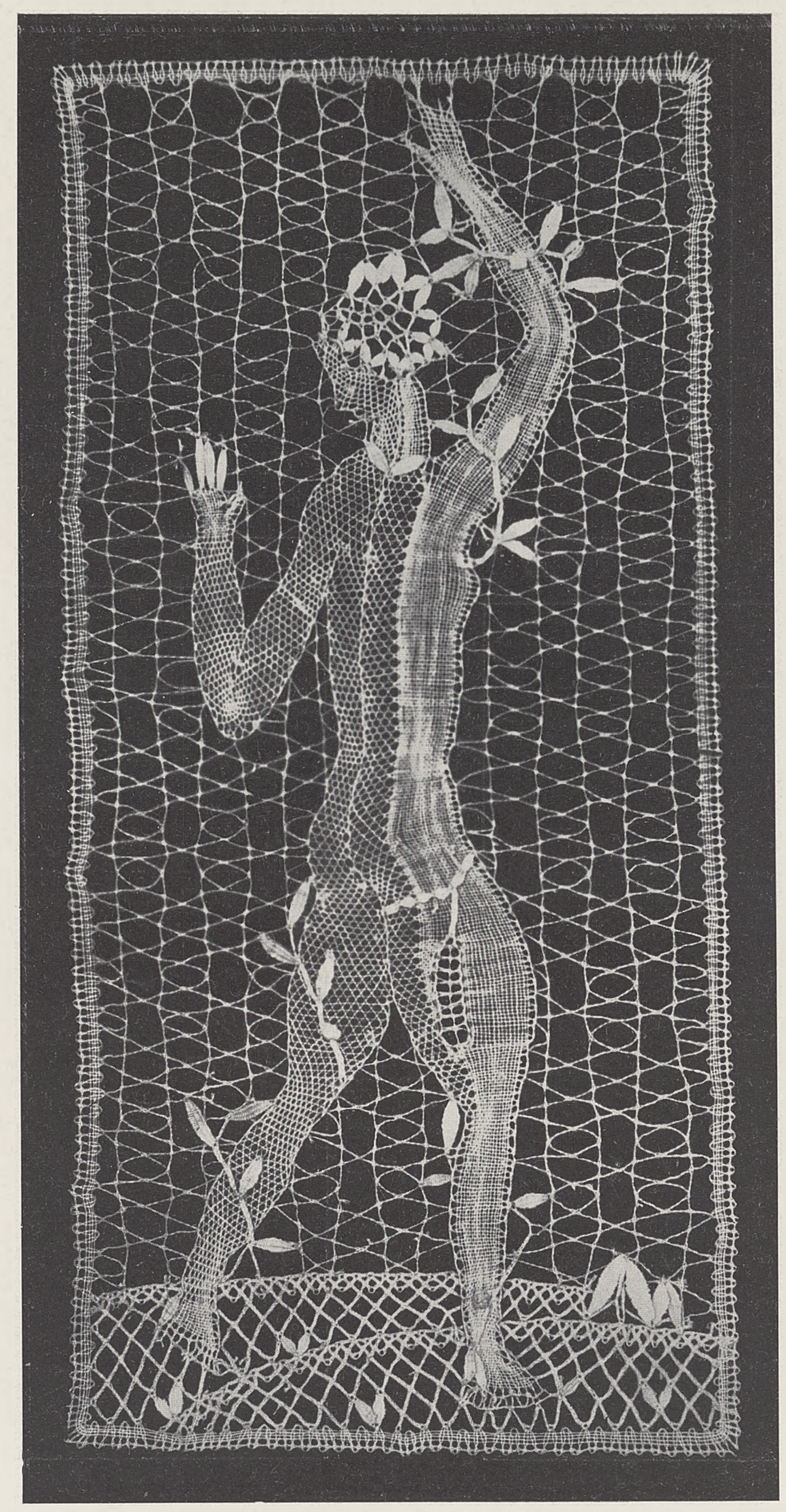


»DAPHNE«, FARBIGE KREIDE FÜR STICKEREI

« DAPHNE »; DESSIN EN CRAIE DE COULEUR POUR BRODERIE

"DAPHNE"; DRAWING IN COLOURED CHALK, DESIGN FOR EMBROIDERY

Executed by the "Wiener Werkstätte"

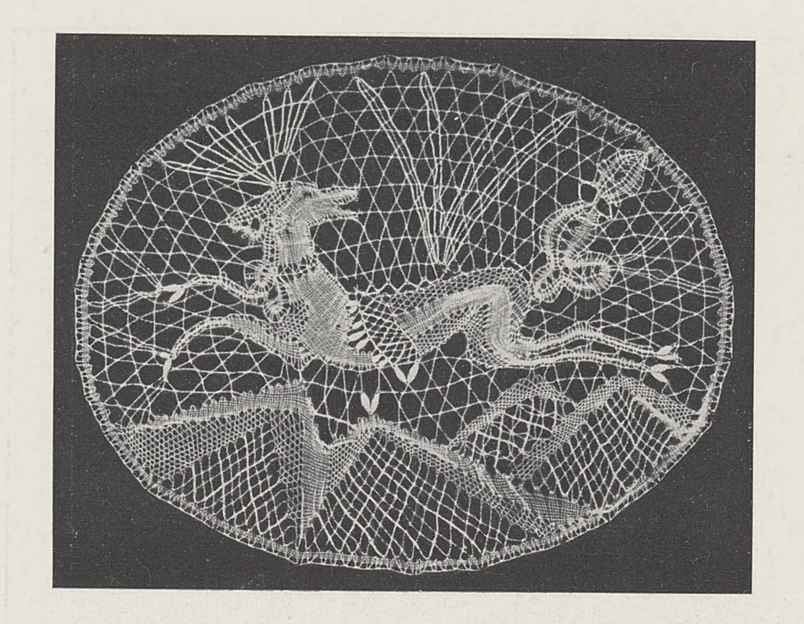


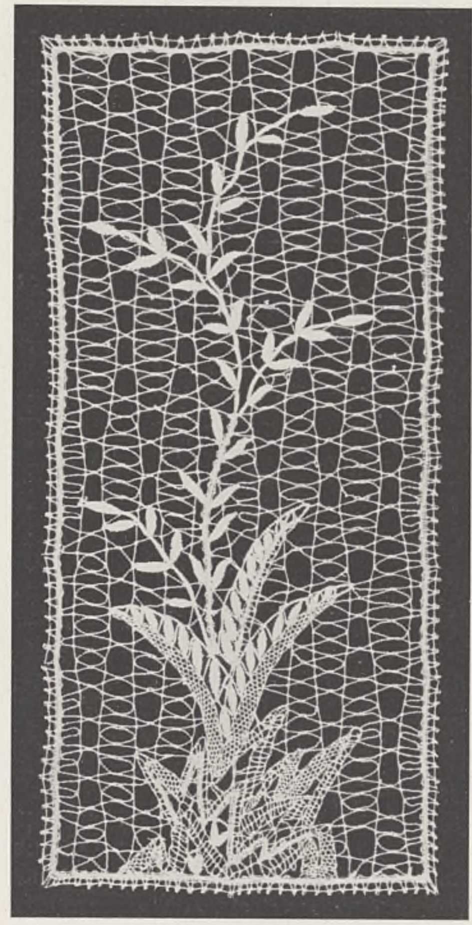
»DAPHNE«,
KLÖPPEL-
SPITZE

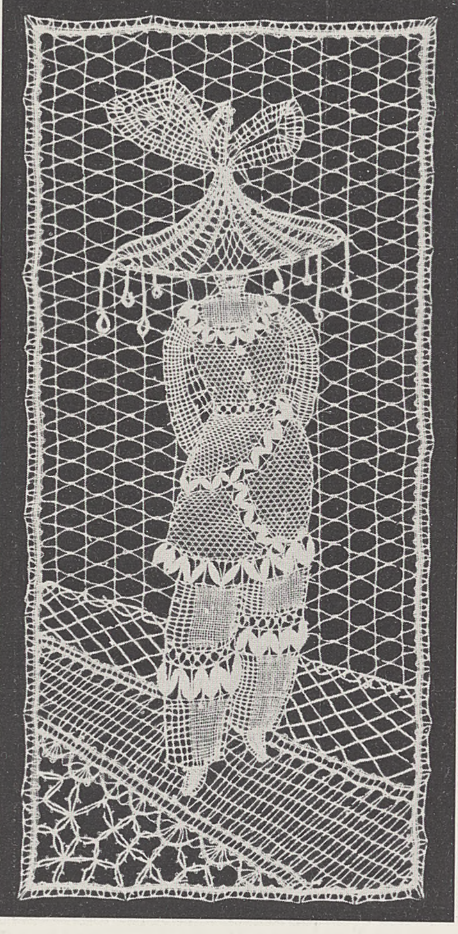
«DAPHNE»,
DENTELLE
AU FUSEAU

"DAPHNE",
BONE-LACE

Executed by the "Wiener Werkstätte"



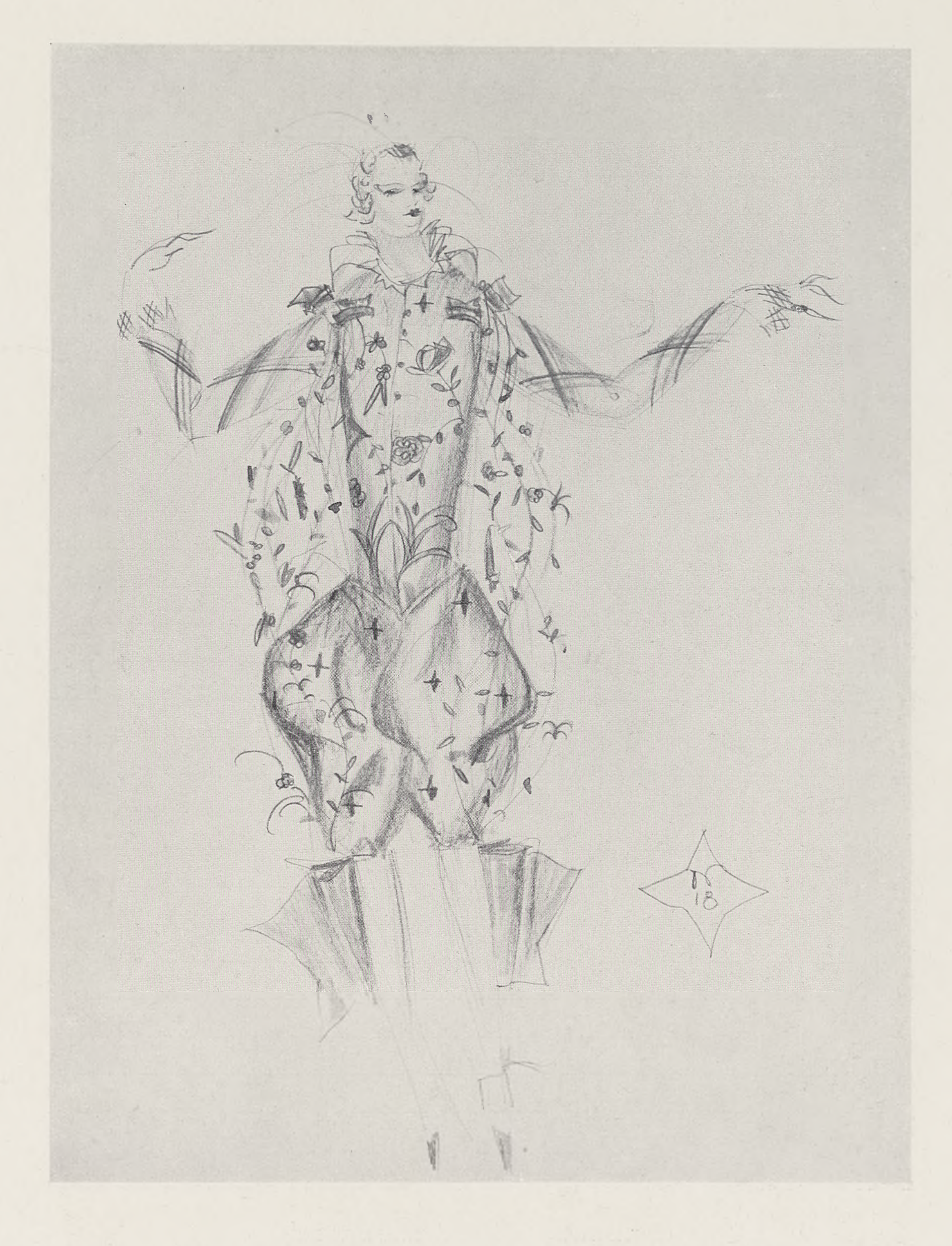






DENTELLES AU FUSEAU — KLÖPPELSPITZEN — BONE-LACE

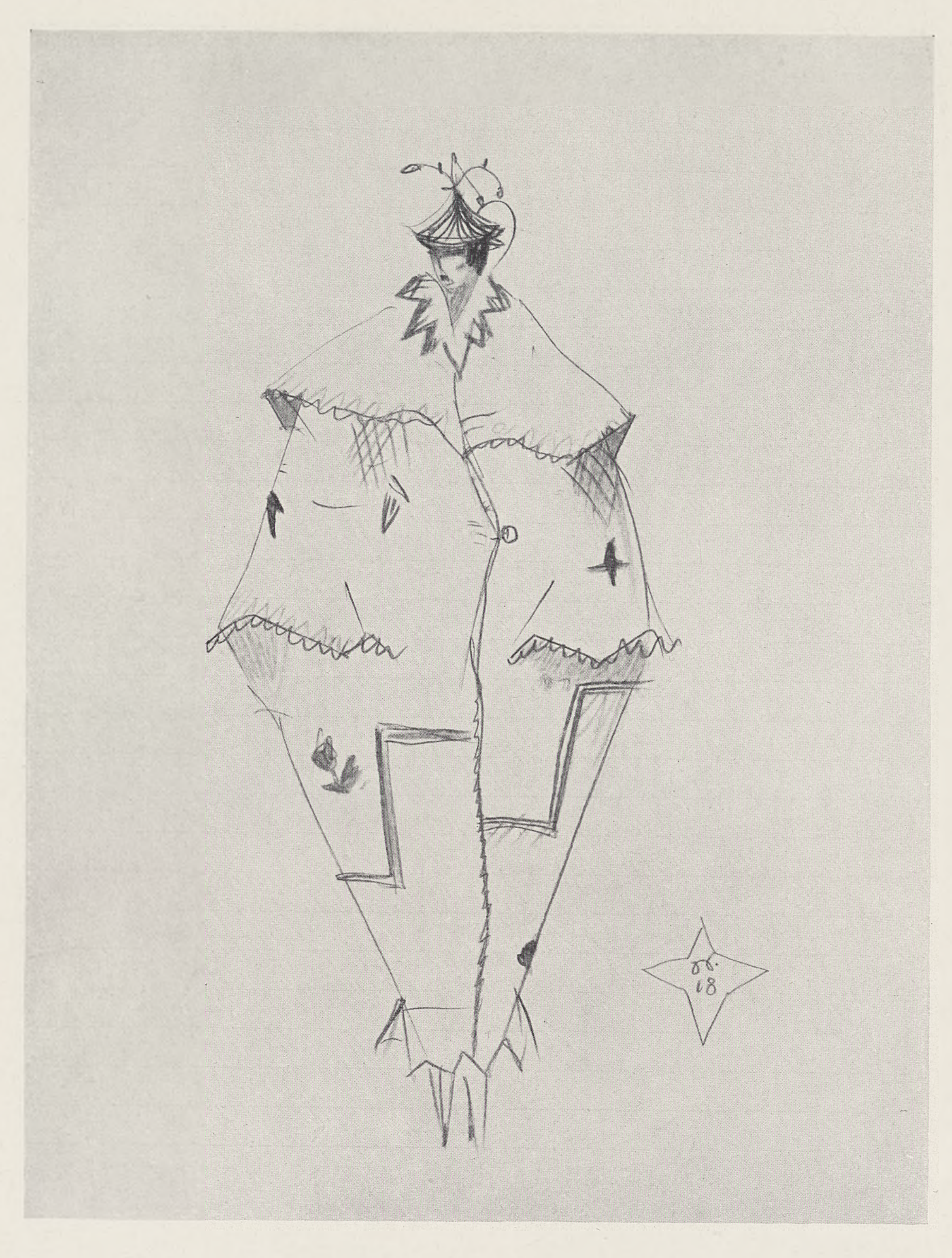
Executed by the "Wiener Werkstätte"



SOMMERMODE (FARBIGE KREIDESTUDIE)

MODE D'ÉTÉ
(ÉTUDE AU CRAYON DE COULEUR)

SUMMER-FASHION
(STUDY IN COLOURED CHALK)



WINTERMODE (FARBIGE KREIDESTUDIE)

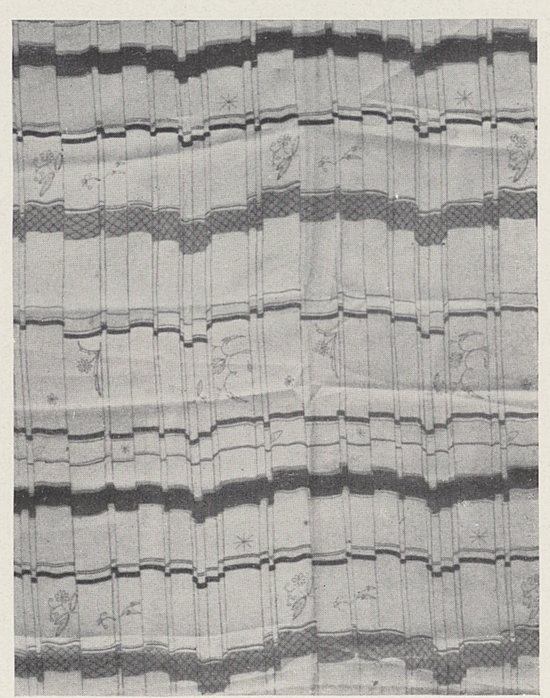
MODE D'HIVER
(ÉTUDE AU CRAYON DE COULEUR)

WINTER-FASHION
(STUDY IN COLOURED CHALK)

Executed by the "Wiener Werkstätte"





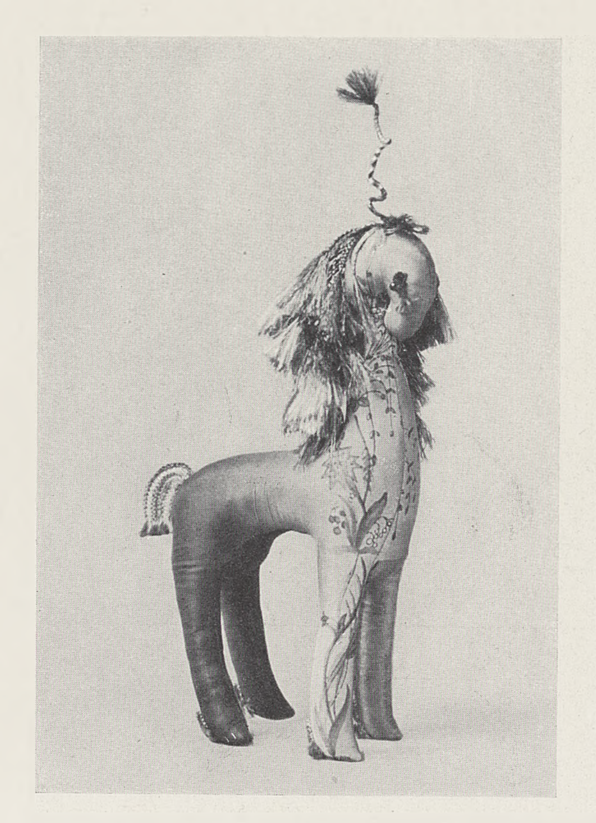
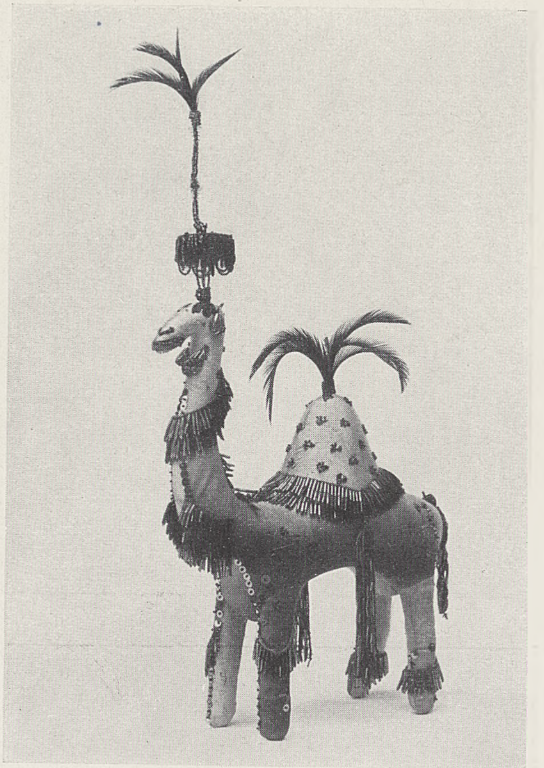


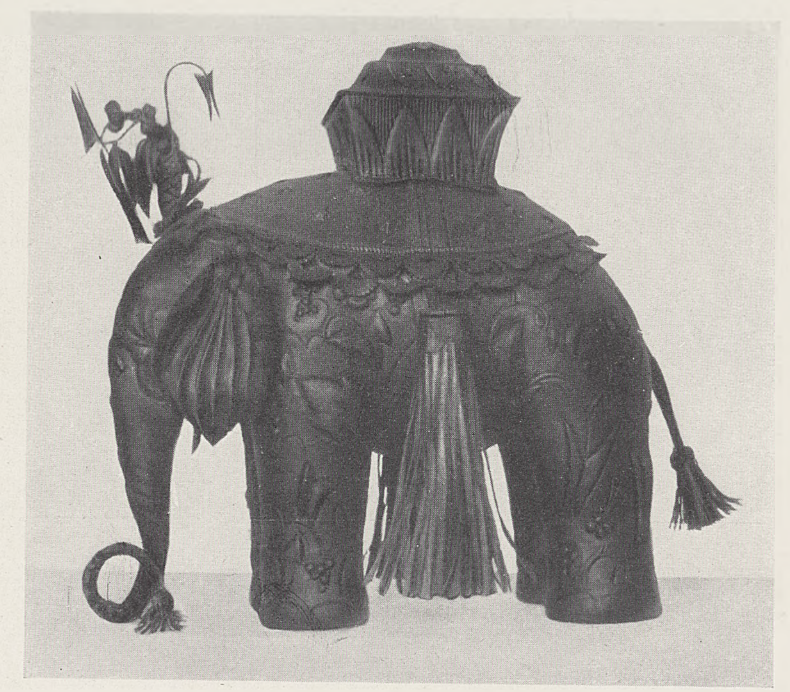
BUNT BEDRUCKTE SEIDE

SOIES IMPRIMÉES

PRINTED SILKS

Executed by the "Wiener Werkstätte"

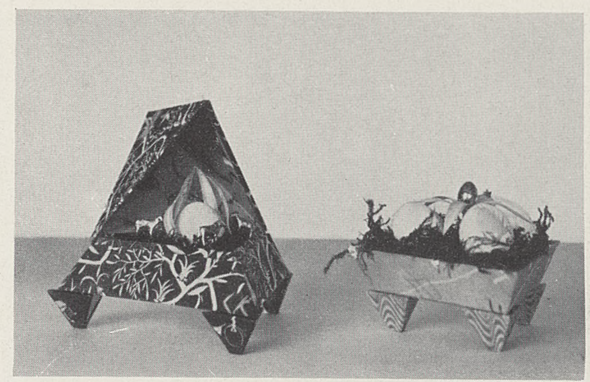


SEIDEN-, WOLL- UND LEDERTIERE

ANIMAUX EN SOIE, LAINE ET CUIR

ANIMALS OF SILK, WOOL AND LEATHER

Executed by the "Wiener Werkstätte"





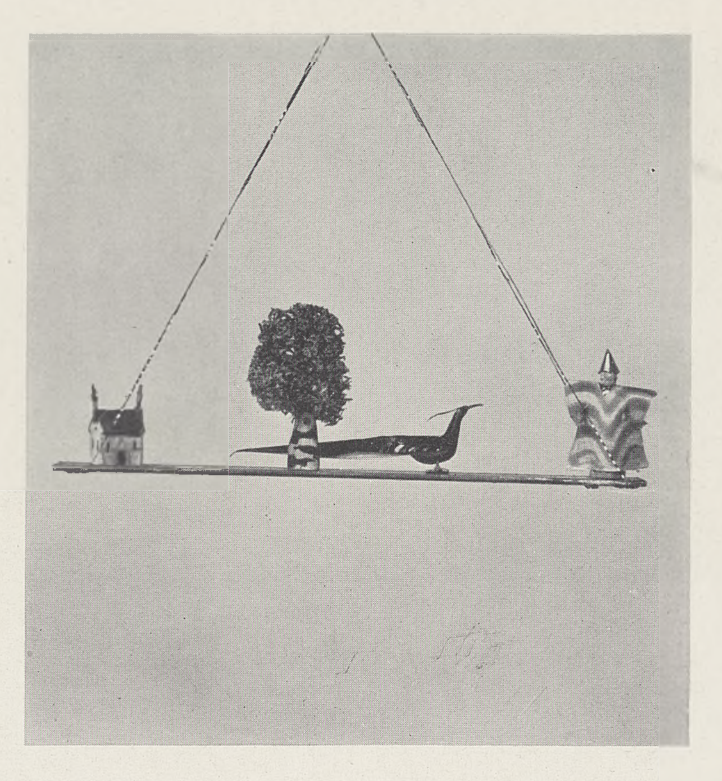


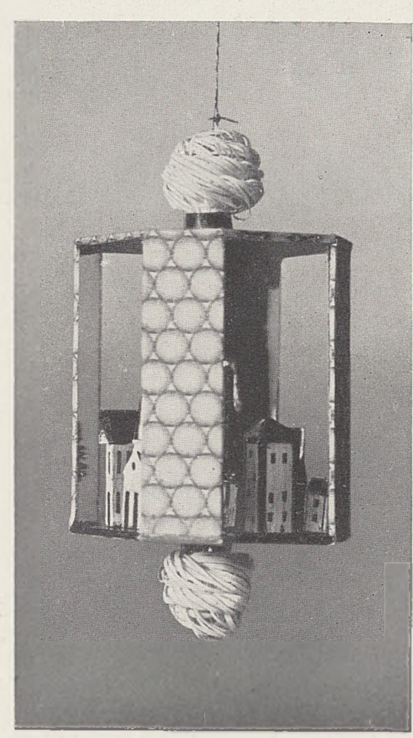
OSTERSCHACHTELN

CADEAUX DE PAQUES

EASTER-GIFTS

Executed by the "Wiener Werkstätte"



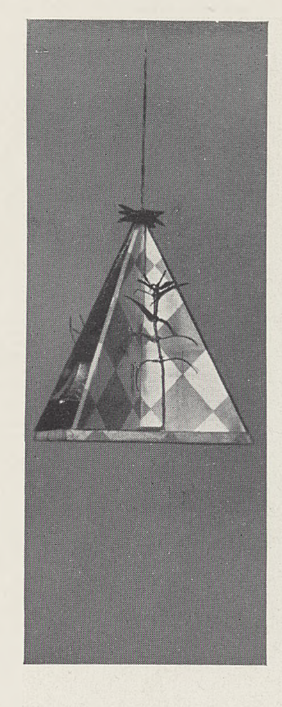


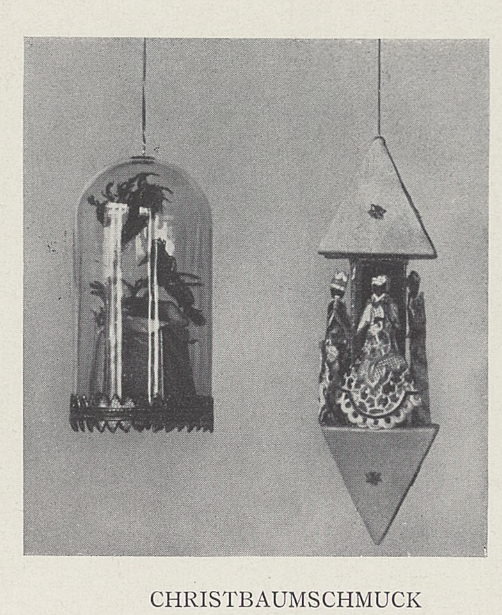


CHRISTBAUMSCHMUCK

ORNEMENTS POUR L'ARBRE DE NOËL   ORNAMENTS FOR THE CHRISTMAS-TREE

Executed by the "Wiener Werkstätte"

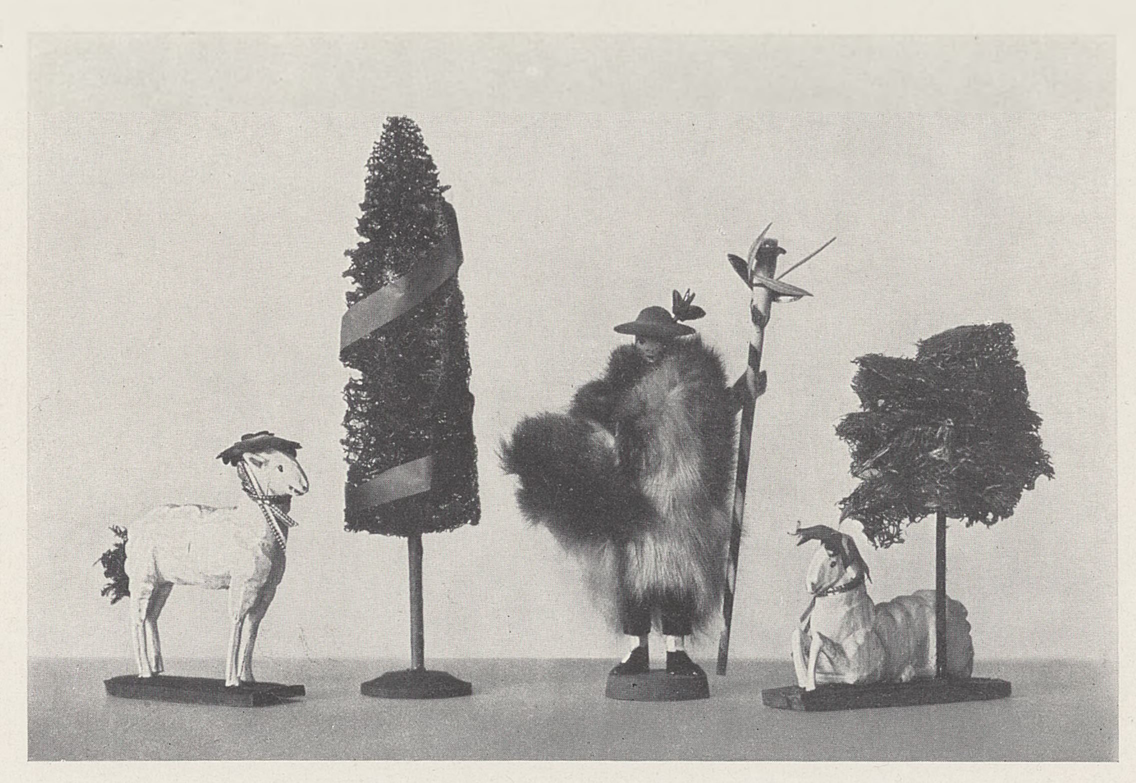






CHRISTBAUMSCHMUCK

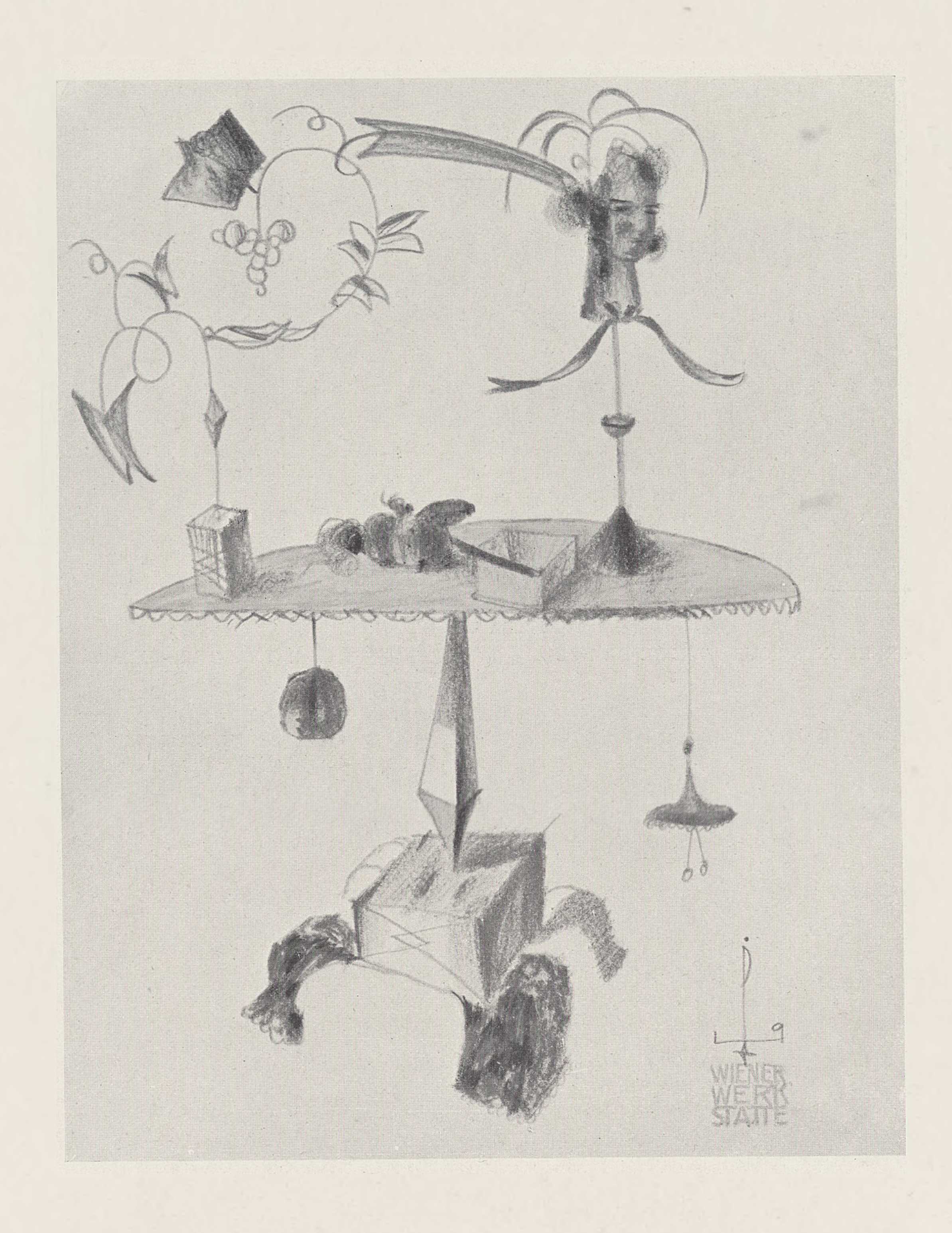
ORNEMENTS POUR L'ARBRE DE NOËL CHRISTMAS-TREE-ORNAMENTS



KINDERSPIELZEUG

JOUETS TOYS

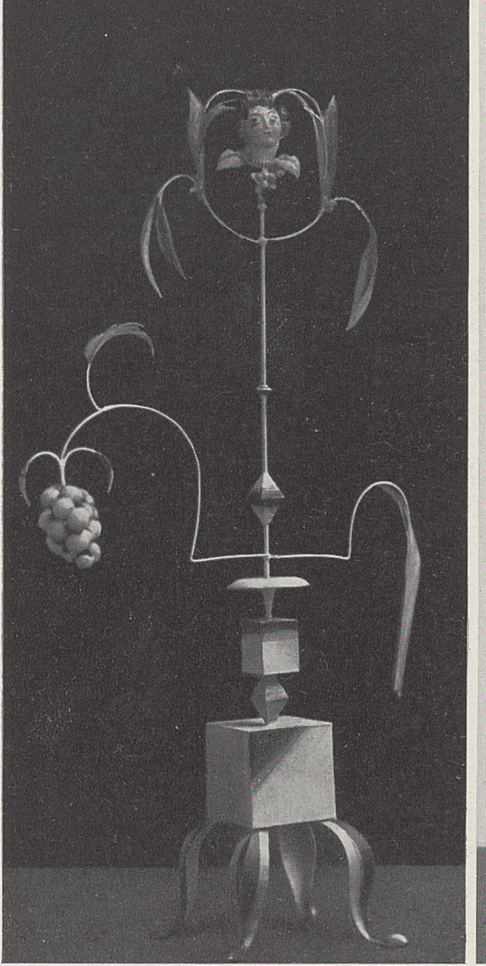
Executed by the "Wiener Werkstätte"

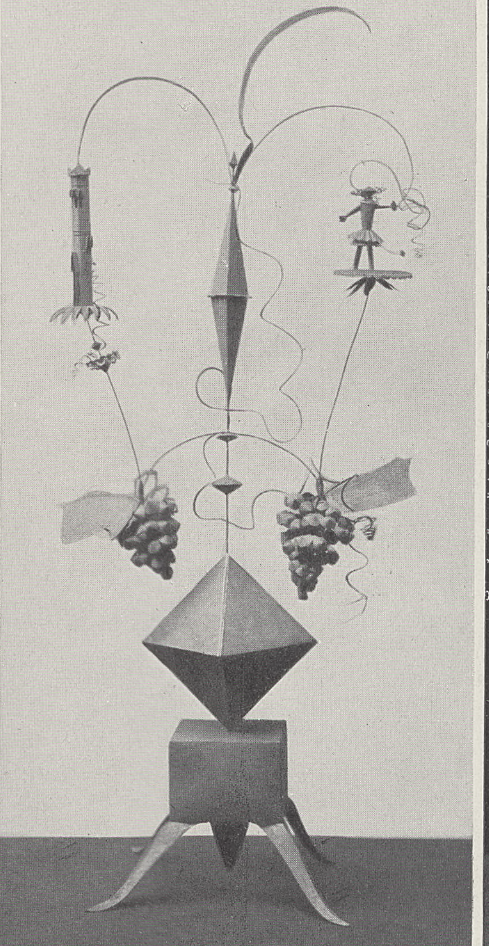


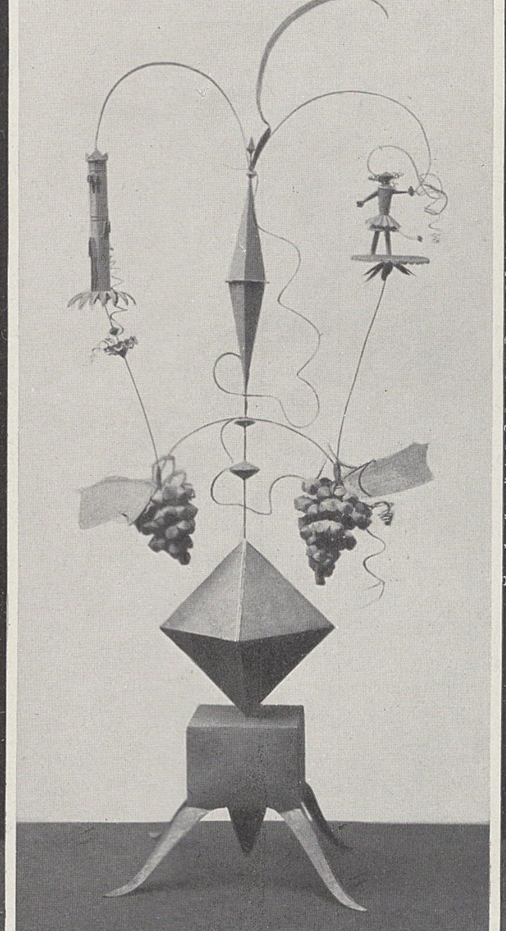
GARTENTISCH (FARBIGE KREIDE; ALBERTINA)

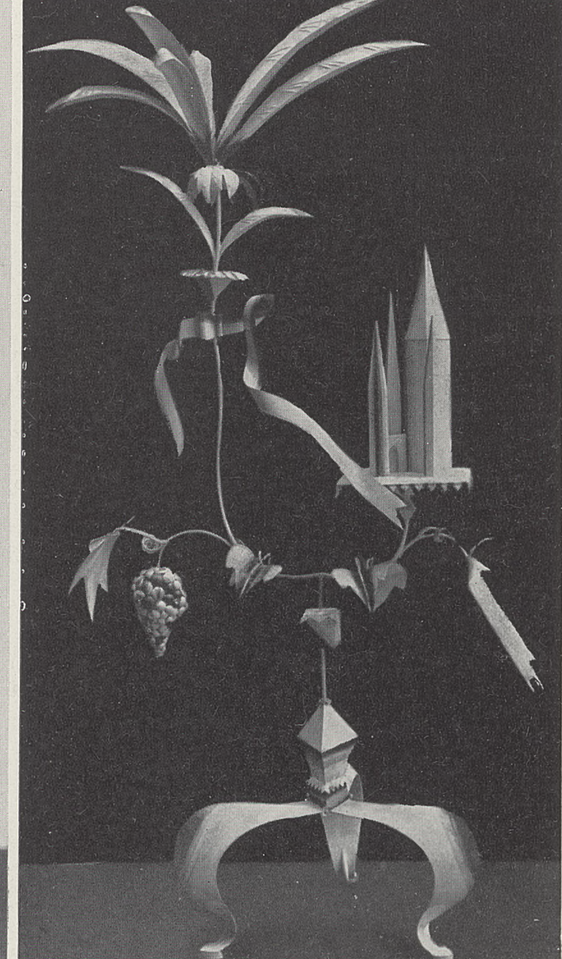
TABLE DE JARDIN
(CRAYON DE COULEUR)

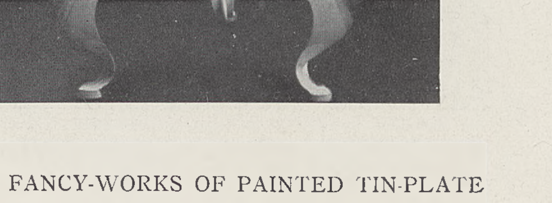
GARDEN-TABLE
(COLOURED CHALK, ALBERTINA)











PHANTASIESTÜCKE AUS BEMALTEM BLECH

ORNEMENTS EN FER-BLANC PEINT

FANCY-WORKS OF PAINTED TIN-PLATE

Executed by the "Wiener Werkstätte"







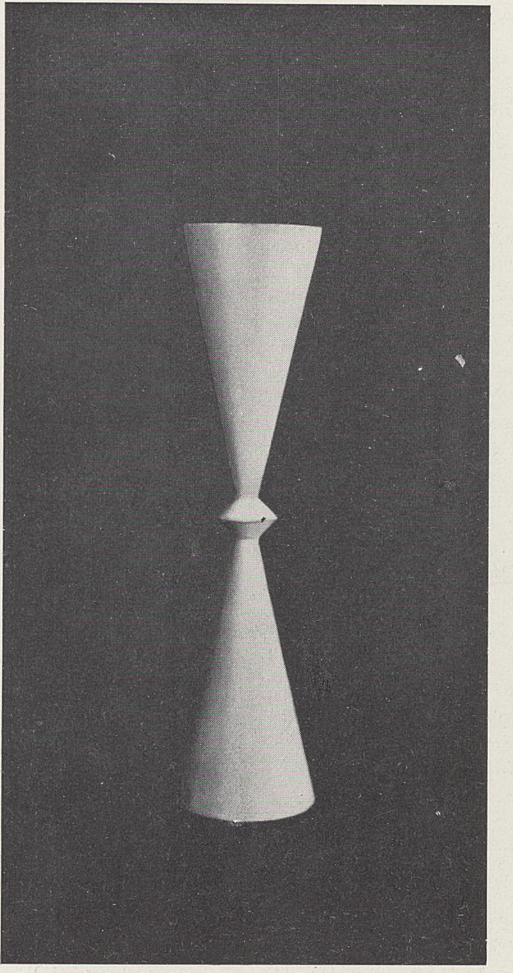


BLUMENKELCHE UND OBSTSCHALEN AUS LACKIERTEM BLECH

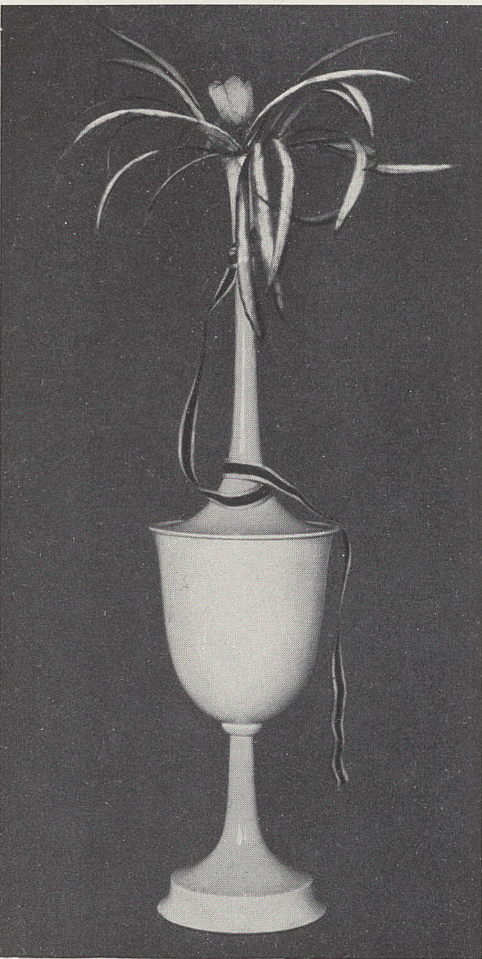
VASES À FLEURS ET FRUITS EN FER-BLANC VERNI

FLOWER-CUPS AND FRUIT-BOWLS OF JAPANNED TIN-PLATE

Executed by the "Wiener Werkstätte"



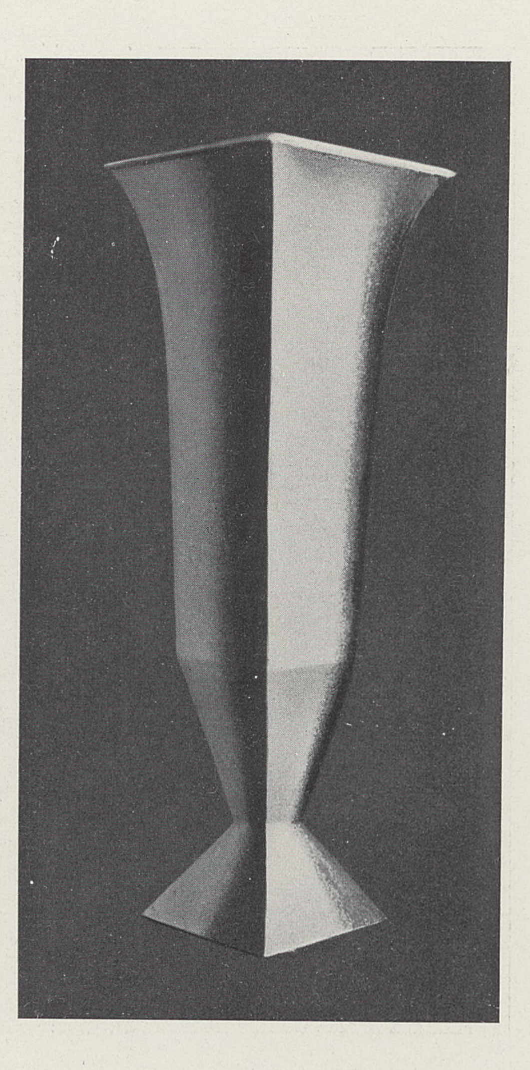
VASES EN FER-BLANC VERNI





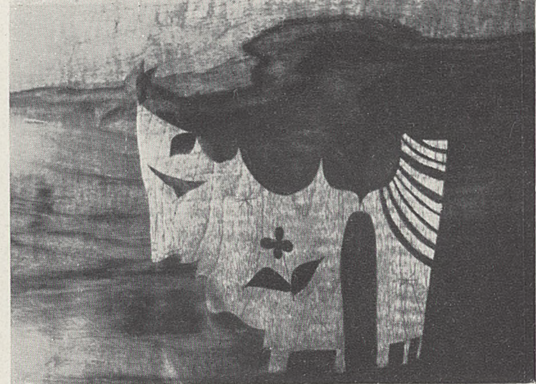
VASEN AUS LACKIERTEM BLECH

Executed by the "Wiener Werkstätte"



VASES OF JAPANNED TIN-PLATE





INTARSIEN

ÉCHANTILLONS D'INTARSE

TARSIA-WORK



LEDERKÜRBIS

CITRONILLE EN CUIR

PUMPKIN OF LEATHER

Executed by the "Wiener Werkstätte"

GEPRÄGTE LEDERTASCHEN

POCHETTES EN CUIR PRESSÉ — STAMPED LEATHER-HANDBAGS (FOR LADIES)

Executed by the "Wiener Werkstätte"



TAPETE »TAUSEND BLUMEN«

TAPISSERIE «MILLE FLEURS» WALL-PAPERS



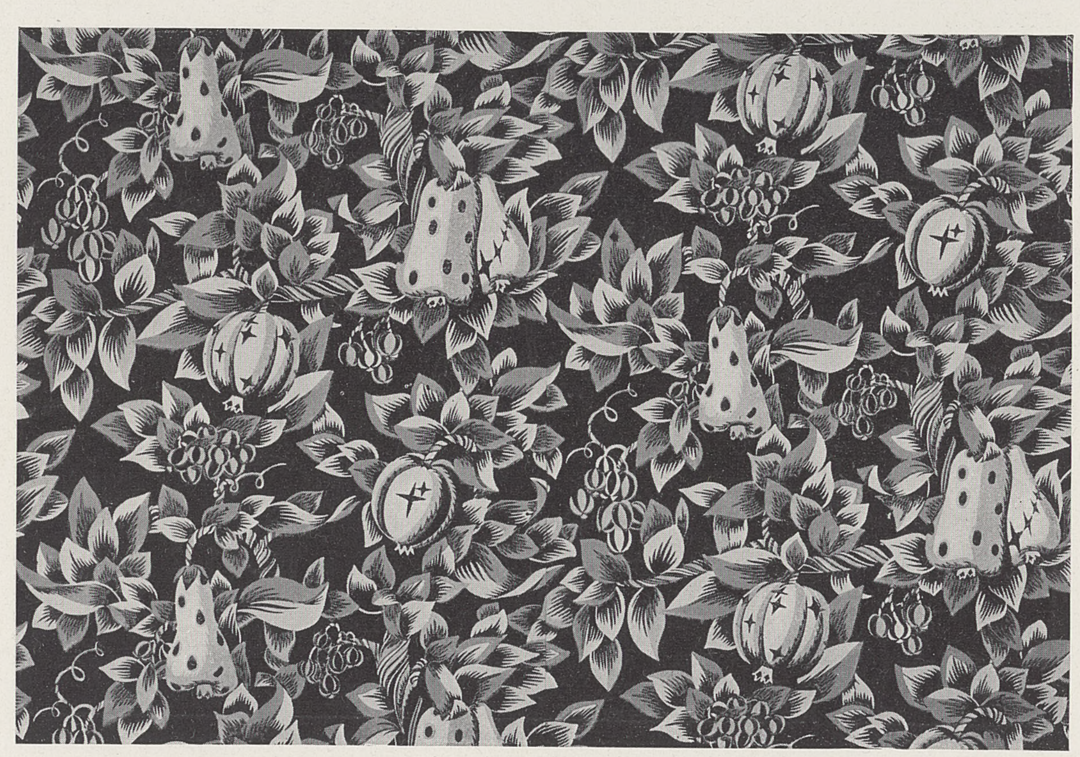
TAPETE »PARADEISGARTL«

TAPISSERIE «JARDIN DU PARADIS» WALL-PAPERS

Executed by Max Schmidt, Vienna

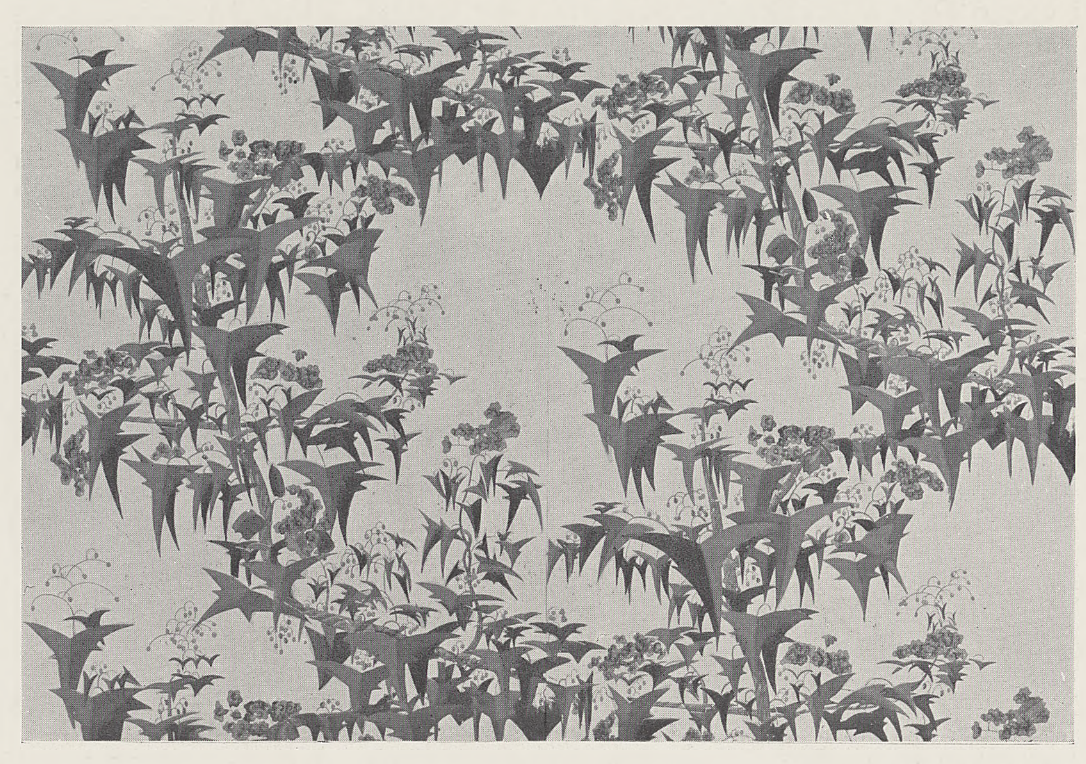


TAPISSERIE «SEMIRAMIS» TAPETE »SEMIRAMIS« WALL-PAPERS



TAPISSERIE «HESPERIDES» TAPETE »HESPERIDEN« WALL-PAPERS

Executed by Max Schmidt, Vienna



TAPETE »LAUBE«

TAPISSERIE «BERCEAU» WALL-PAPERS



TAPETE »ZAUBERHORN«

TAPISSERIE «CORNE MAGIQUE» WALL-PAPERS

Executed by Max Schmidt, Vienna



TAPISSERIE «MAI» TAPETE »MAI« WALL-PAPERS



TAPISSERIE «CHLOË» TAPETE »CHLOË« WALL-PAPERS

Executed by Max Schmidt, Vienna



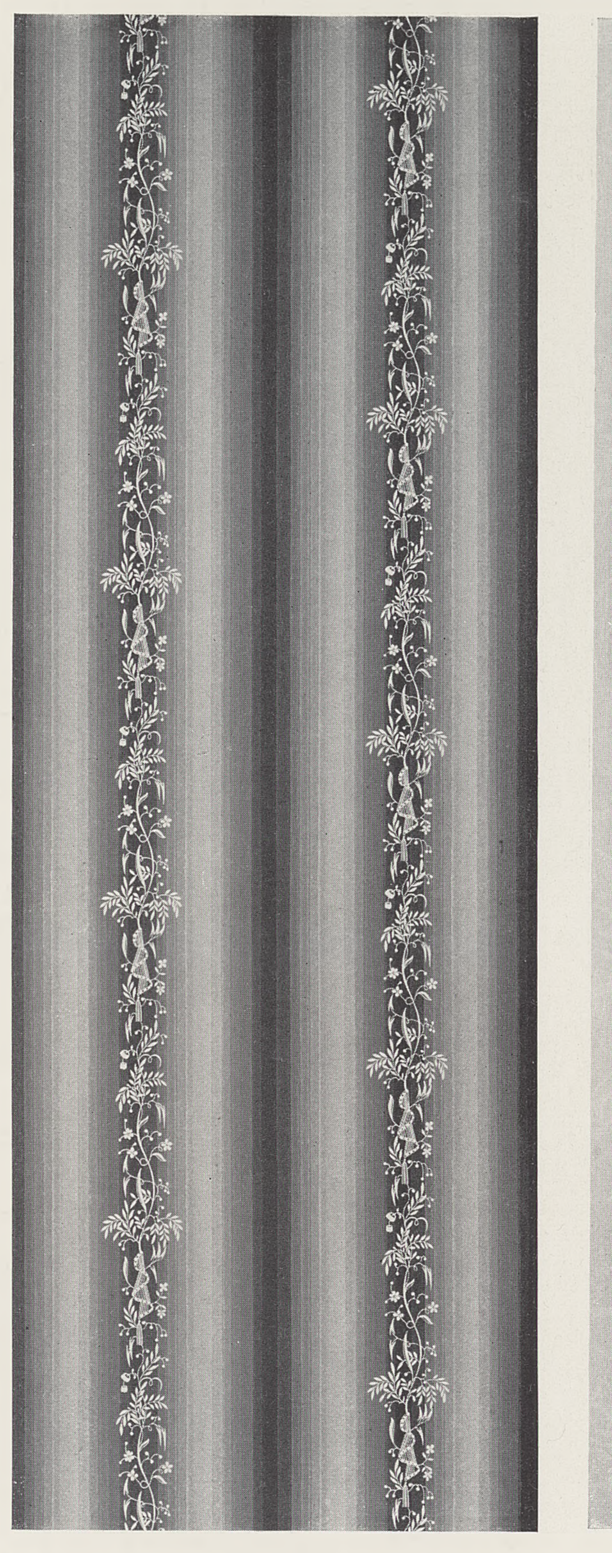


TAPETE »DIE ROSE«
TAPISSERIE «LA ROSE»

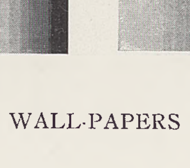
WALL-PAPERS

TAPETE »DIE TULPE«
TAPISSERIE «LA TULIPE»

From the collection of the "Wiener Werkstätte"







TAPETE »WIEN«
TAPISSERIE «VIENNE»

WALL-PAPERS

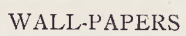
TAPETE »SPITZE«
TAPISSERIE «DENTELLE»

From the collection of the "Wiener Werkstätte"





TAPETE »VIOLA«
TAPISSERIE «VIOLA»



WALL-PAPERS

TAPETE »NARZISSUS«
TAPISSERIE «NARZISSE»

From the collection of the "Wiener Werkstätte"

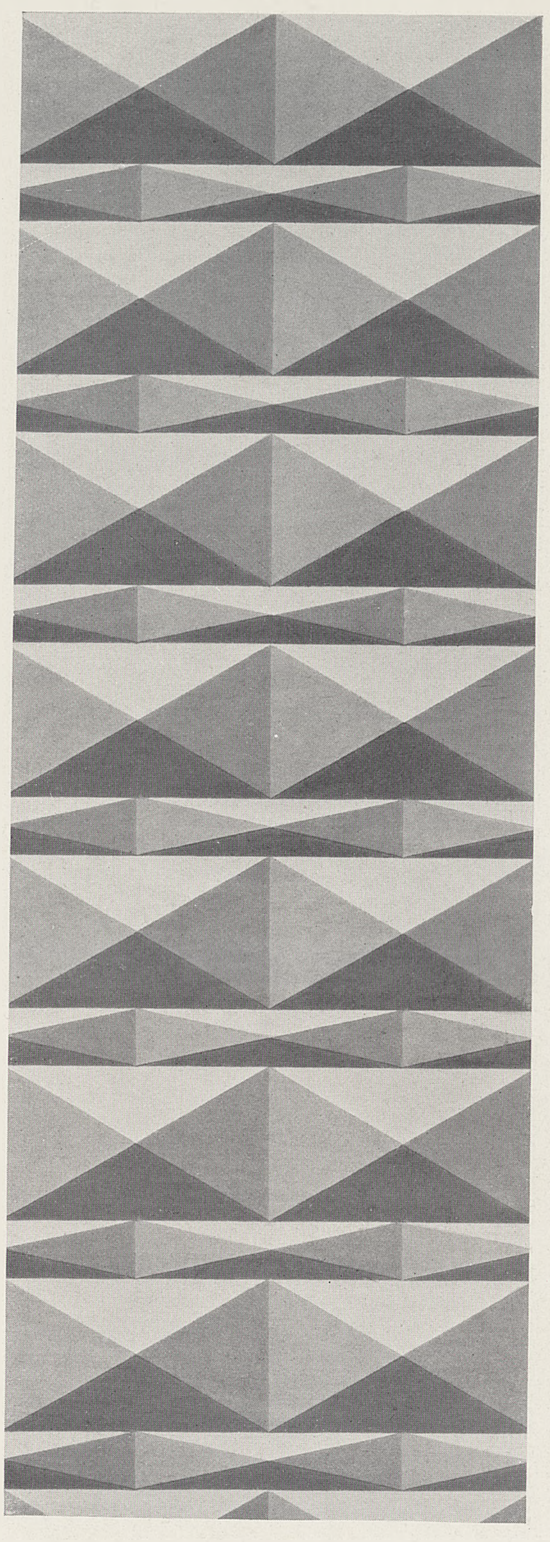



TAPETE »RANKE«
TAPISSERIE «LA VRILLE»

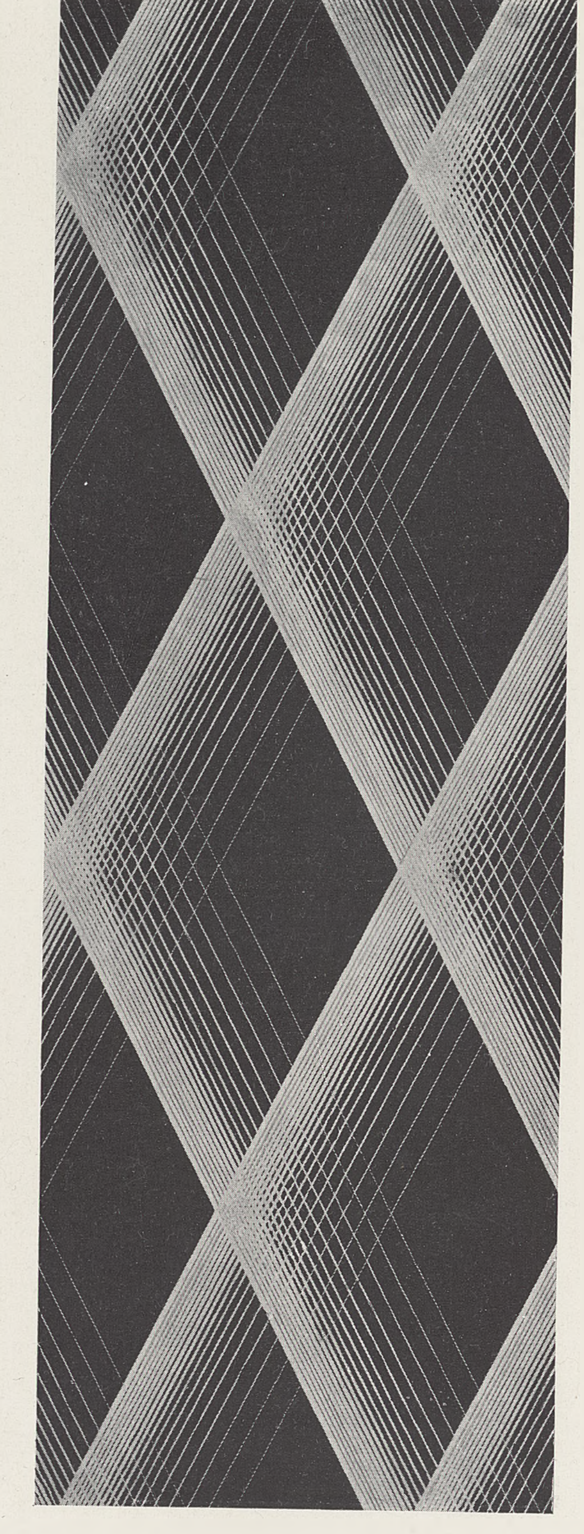

WALL-PAPERS

TAPETE »DAPHNE«
TAPISSERIE «DAPHNE»

From the collection of the "Wiener Werkstätte"



TAPETE »DER STEIN«
TAPISSERIE «LA PIERRE»



TAPETE »DAS WASSER«
TAPISSERIE «L'EAU»

WALL-PAPERS

From the collection of the "Wiener Werkstätte"



TAPETE »CYTHERE«

TAPISSERIE «CYTHÈRE»

WALL-PAPER

From the collection of the "Wiener Werkstätte"

FARBIGE KREIDEZEICHNUNGEN (1919)

DESSINS AU CRAYON DE COULEUR (1919)

DRAWINGS IN COLOURED CHALK (1919)

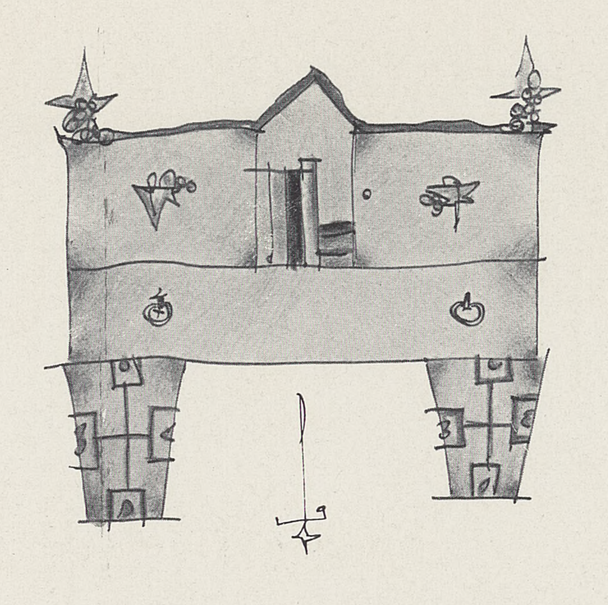
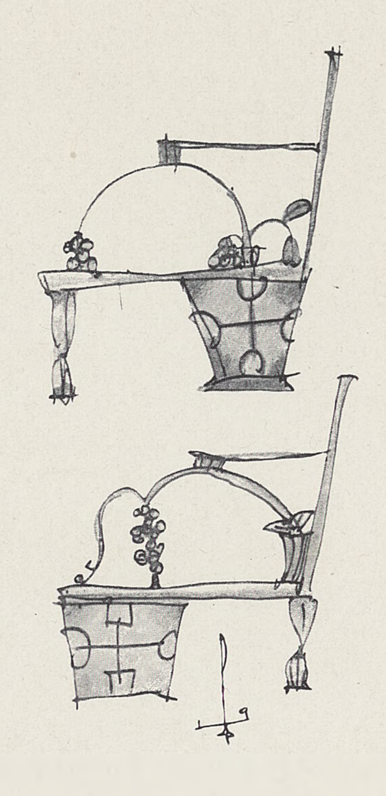
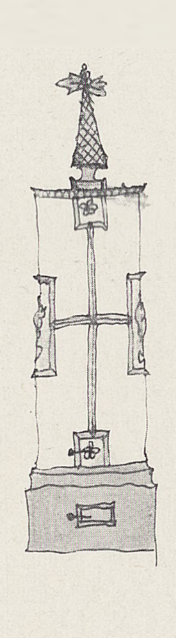
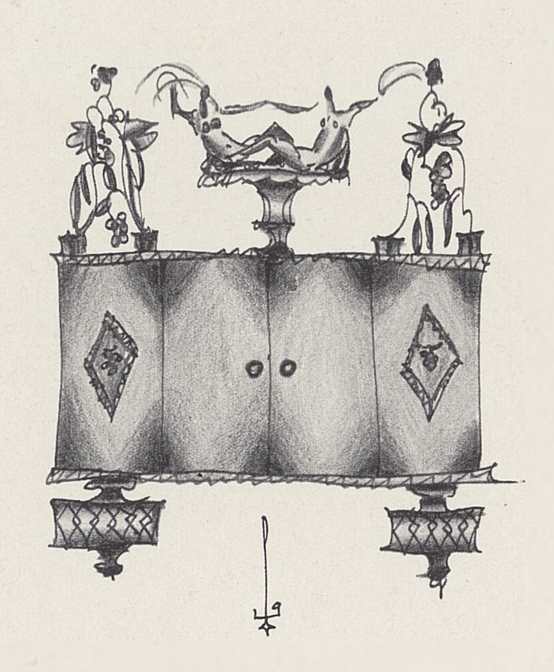


REKLAMEZEICHNUNG FÜR DIE »WIENER WERKSTÄTTE«
(KREIDE AUF TRANSPARENTEM PAPIER)

DESSIN DE RÉCLAME
(CRAIE SUR PAPIER TRANSPARENT)

DRAWING FOR A PLACARD
(CHALK ON TRANSPARENT PAPER)

DESSINS À LA PLUME FEDERZEICHNUNGEN (1919) PEN- AND INK-DRAWINGS

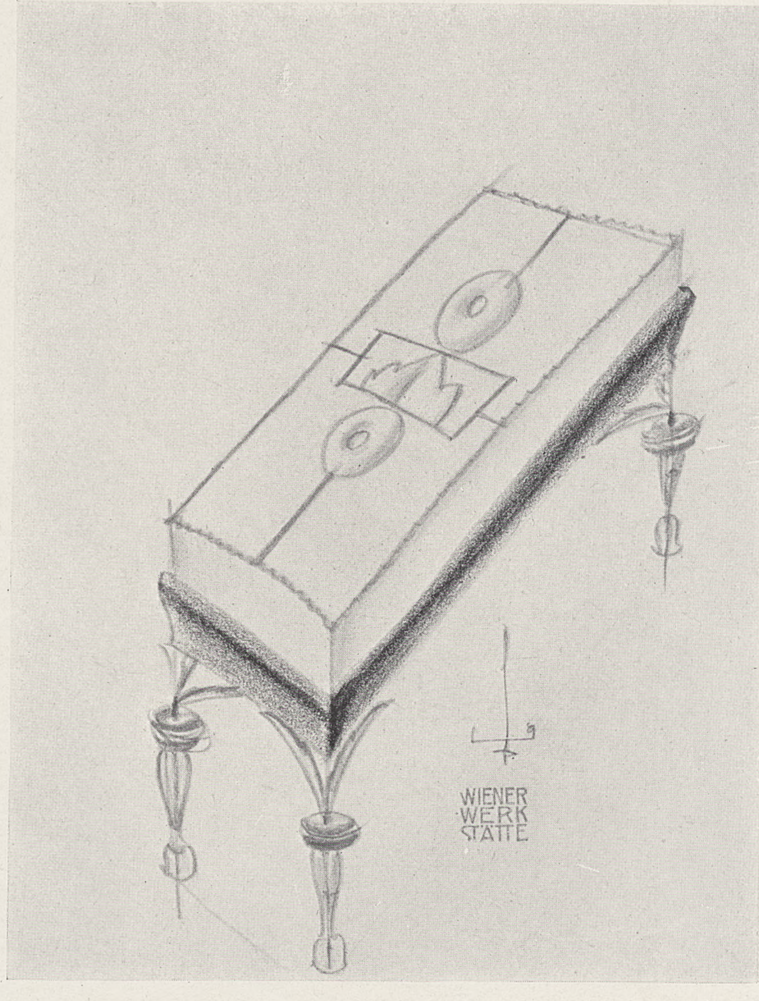





SCHRÄNKE, GARTENSESSEL UND OFEN (FARBIGE FEDERSKIZZEN)

ARMOIRES, CHAISES DE JARDIN ET POÊLE (ESQUISSES EN COULEUR, À LA PLUME)

CABINETS, GARDEN-CHAIRS AND STOVE (COLOURED INK-SKETCHES)

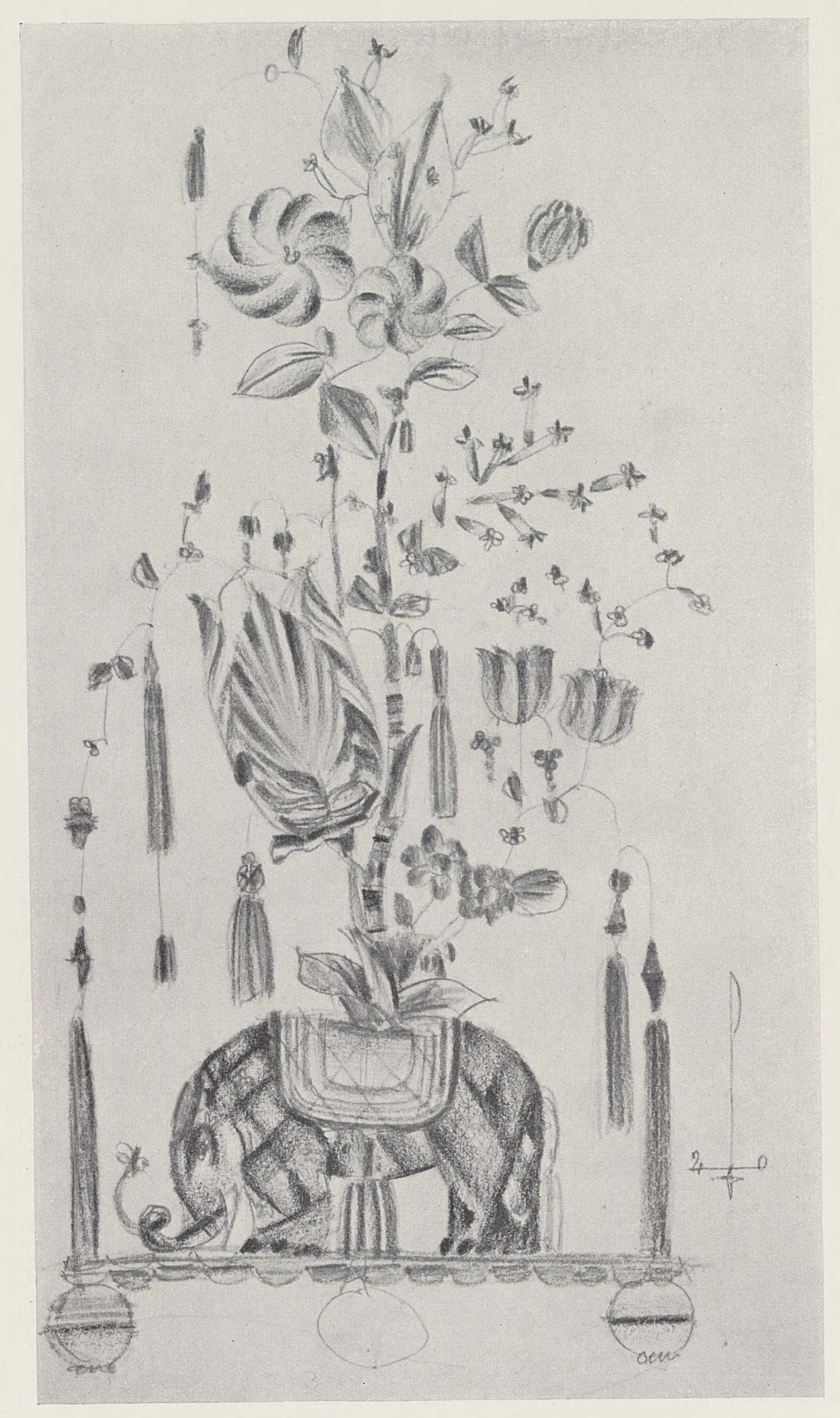




SCHMUCKKASSETTEN (FARBIGE KREIDESTUDIEN)

ÉCRINS (ÉTUDES AU CRAYON DE COULEUR)

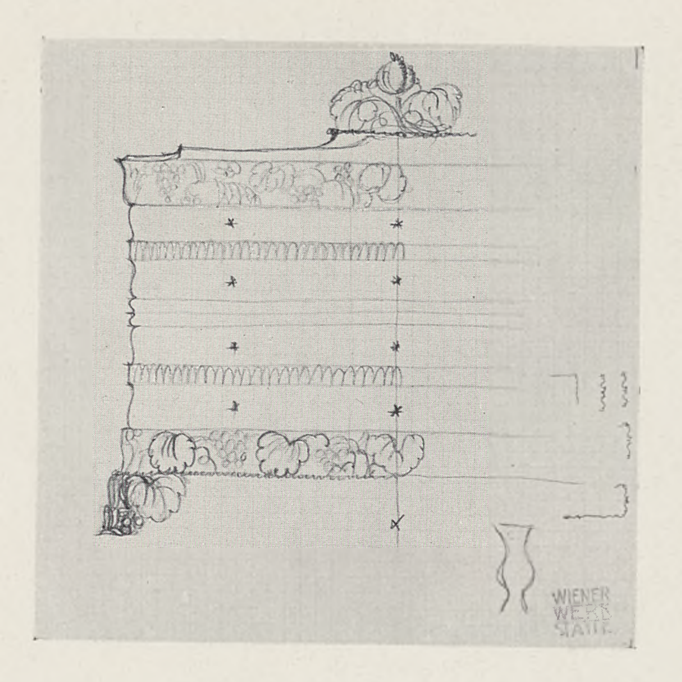
JEWELRY-BOXES (STUDIES IN COLOURED CHALK)

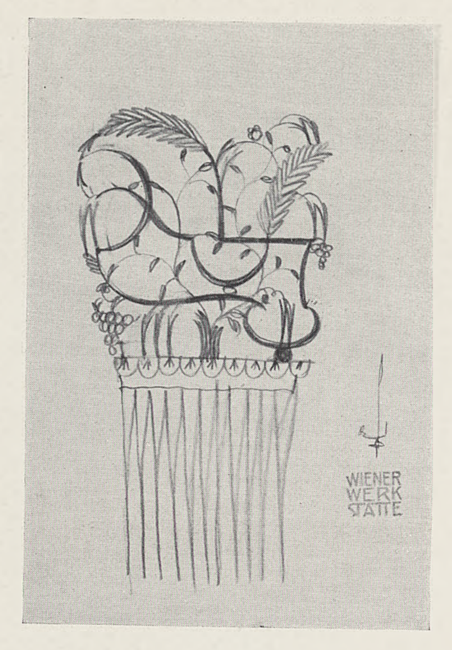


FARBIGE KREIDEZEICHNUNG, 1920 (ALBERTINA)

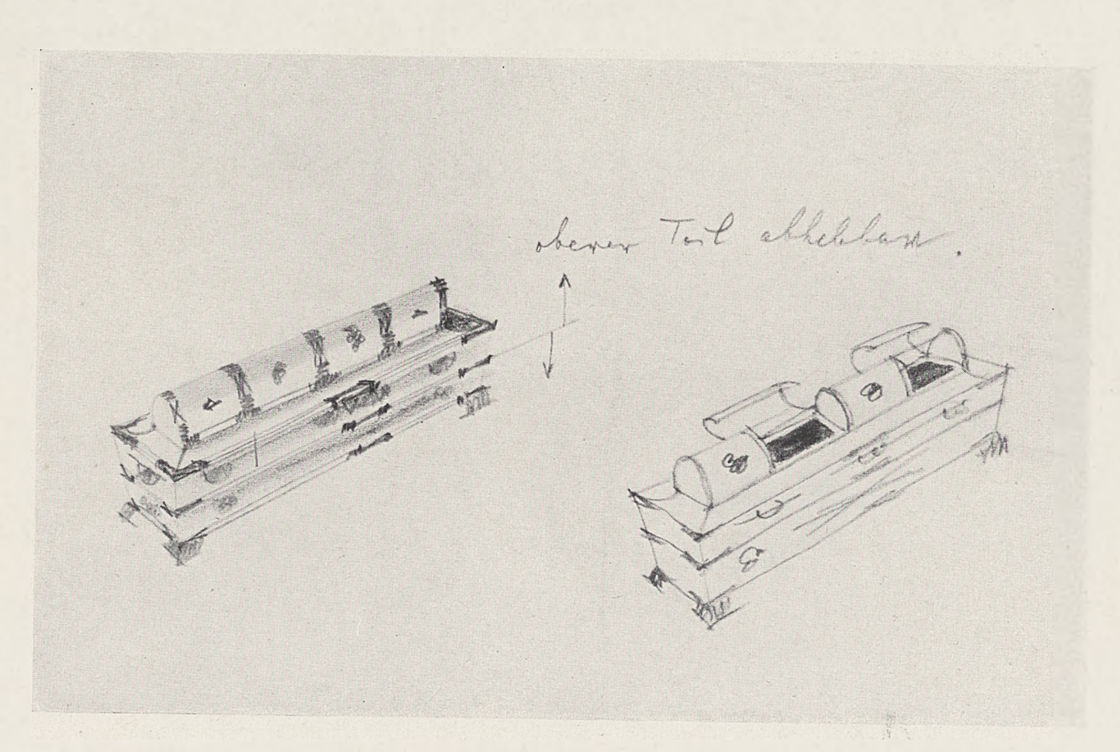
DESSIN AU CRAYON DE COULEUR

DRAWING IN COLOURED CHALK

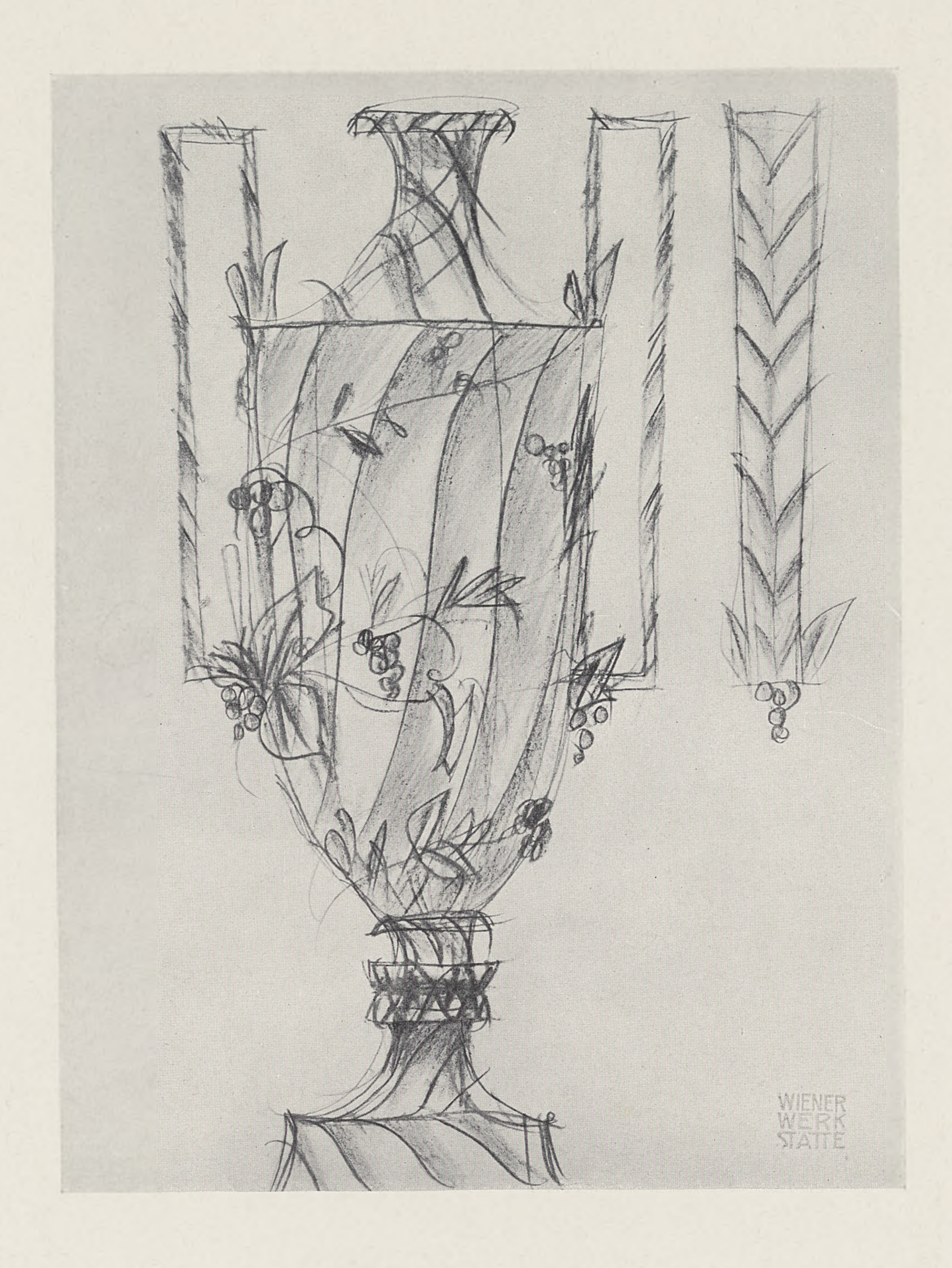




GESCHNITZTE KASSETTE UND KAMM (BLEISTIFT)
CASSETTE SCULPTÉE ET PEIGNE CARVED BOX AND COMB (PENCIL-DRAWING)



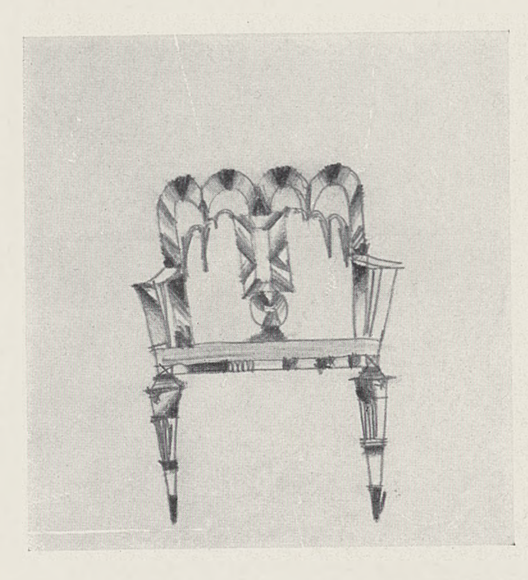
SCHREIBZEUGE (FARBIGE KREIDE), 1921
ENCRIERS (CRAYON DE COULEUR) INK-STANDS (COLOURED CHALK)

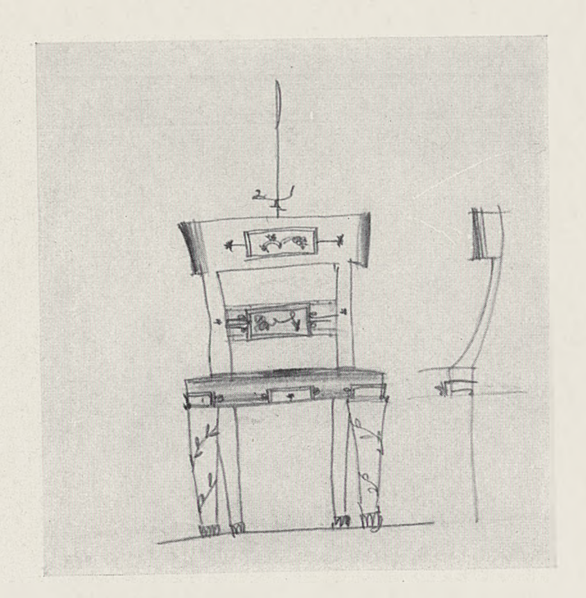


SILBERVASE (FARBIGE WERKZEICHNUNG)

VASE EN ARGENT
(TRAVAIL DESSINÉ EN COULEUR)

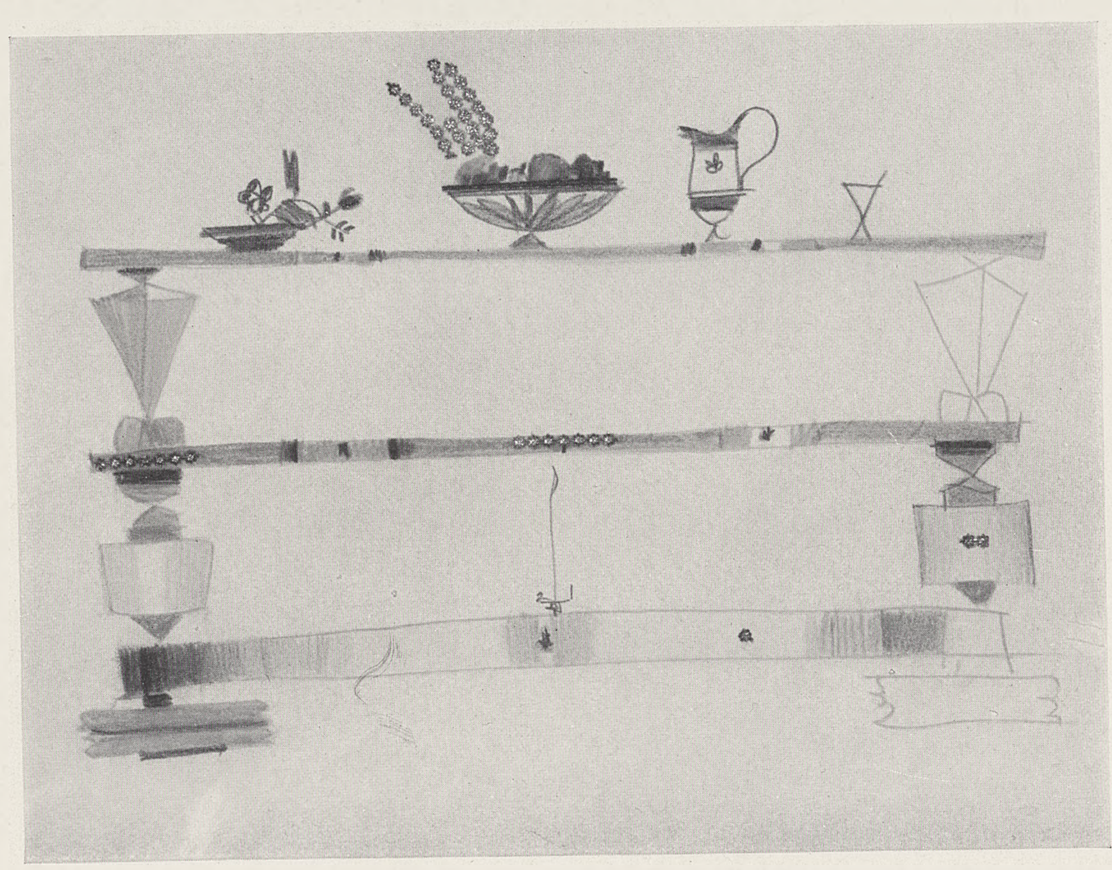
SILVER-VASE
(COLOURED WORKING-DESIGN)





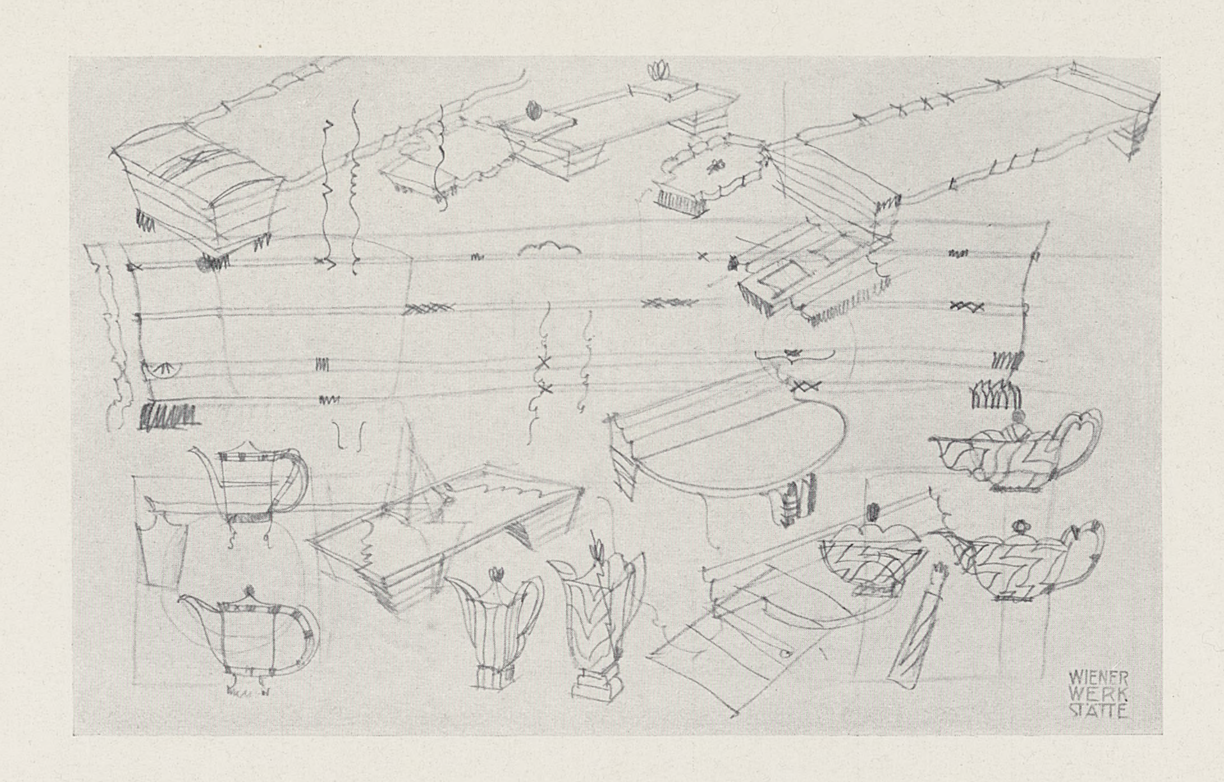
WERKZEICHNUNGEN (FARBIGE KREIDE)

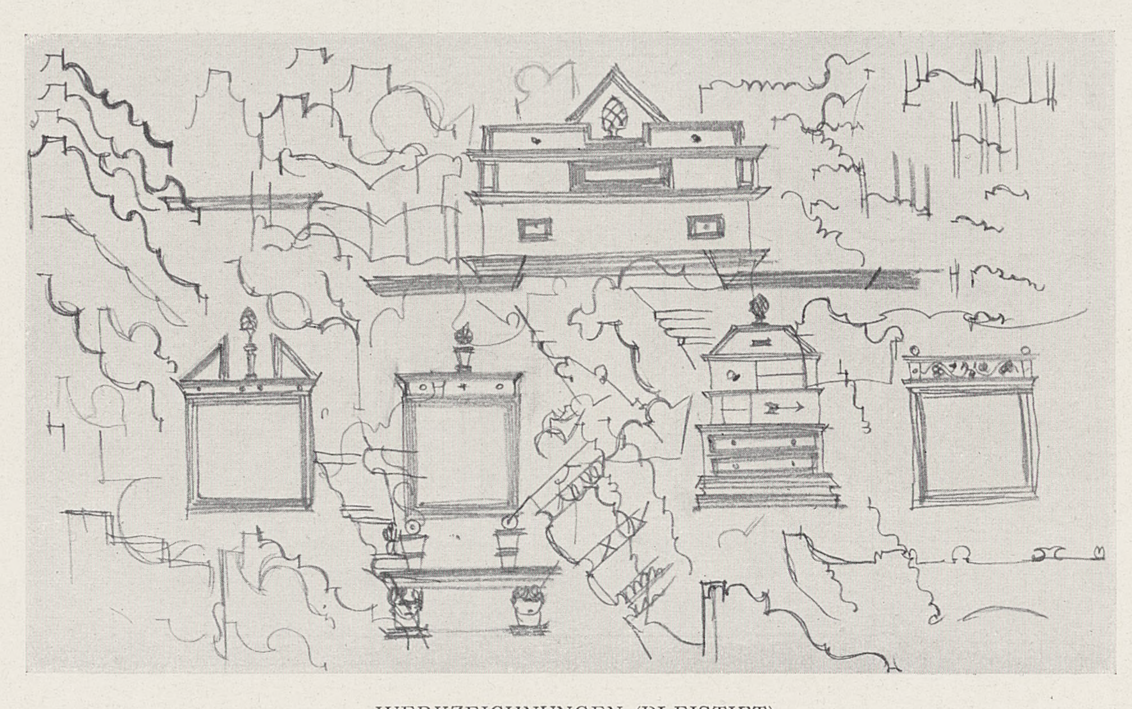
TRAVAUX DESSINÉS (CRAYON DE COULEUR) WORKING-DESIGNS (COLOURED CHALK)



STUDIE (FARBIGE KREIDE MIT AUFGEKLEBTEM FLITTER; ALBERTINA)

ÉTUDE (CRAYON DE COULEUR AVEC FEUILLES APPLIQUÉES) STUDY (COLOURED CHALK WITH TINSEL)

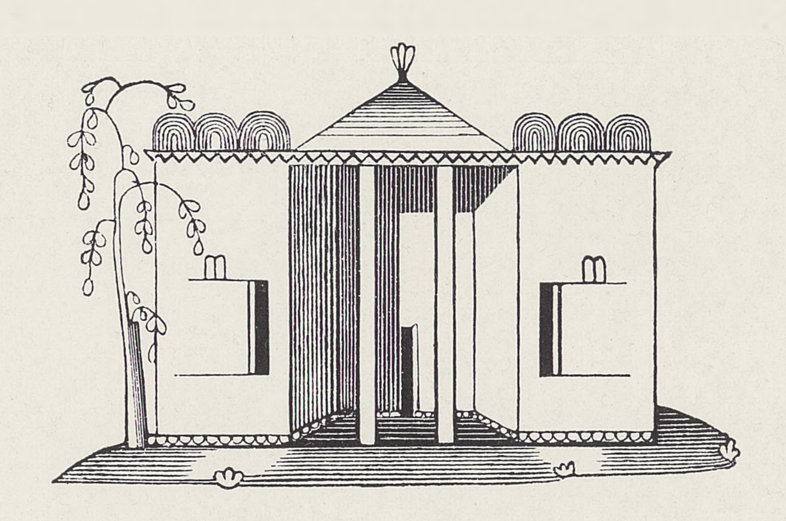


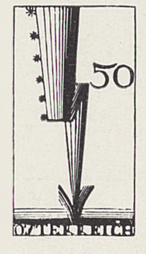


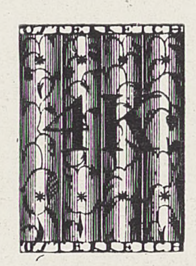
WERKZEICHNUNGEN (BLEISTIFT)

TRAVAUX DESSINÉS

WORKING-DESIGNS (PENCIL)

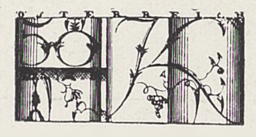


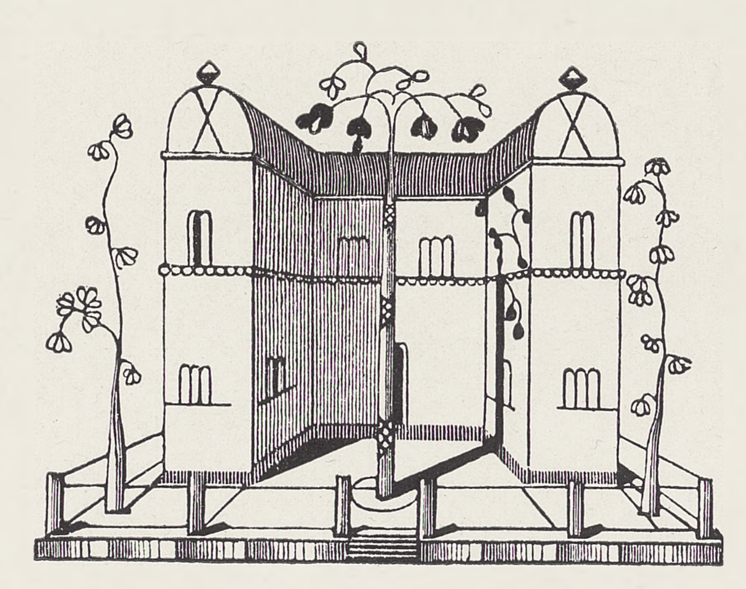








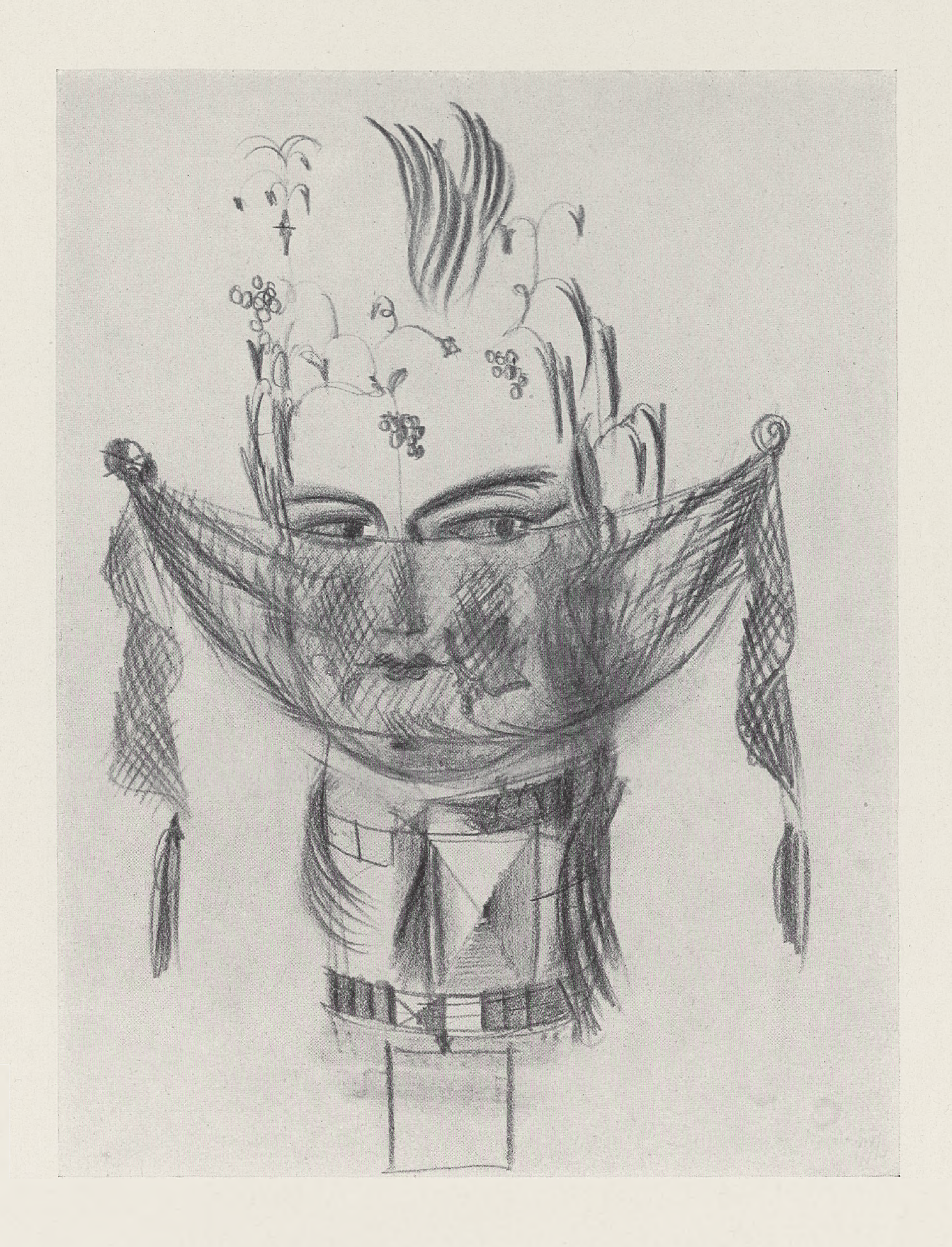




PECHE-SKURAWY, HOLZSCHNITTE: GARTENHÄUSER UND BRIEFMARKEN

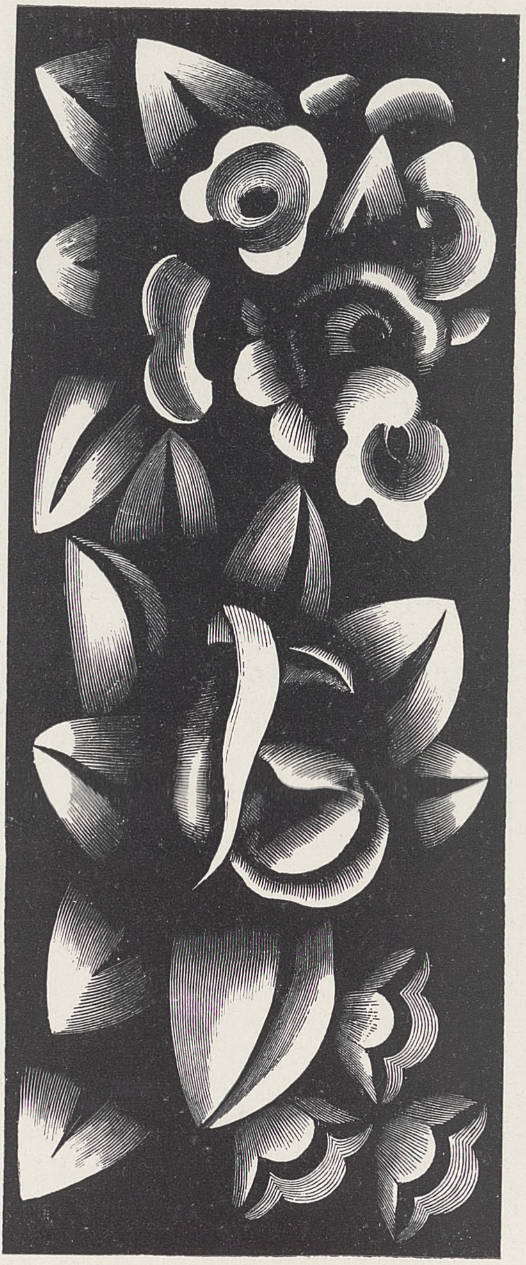
GRAVURES SUR BOIS:
PAVILLONS DE JARDIN ET TIMBRES

WOOD-CUTS:
GARDEN-HOUSES AND POSTAGE-STAMPS



FARBIGE KREIDEZEICHNUNG
DESSIN AU CRAYON DE COULEUR
DRAWING IN COLOURED CHALK





DERNIÈRES GRAVURES SUR BOIS — PECHE-SKURAWY, LETZTE HOLZSCHNITTE — LAST WOOD-CUTS;

Executed by the "Wiener Werkstätte"

HANDSCHRIFT, SIGNUM UND MONOGRAMME DES KÜNSTLERS

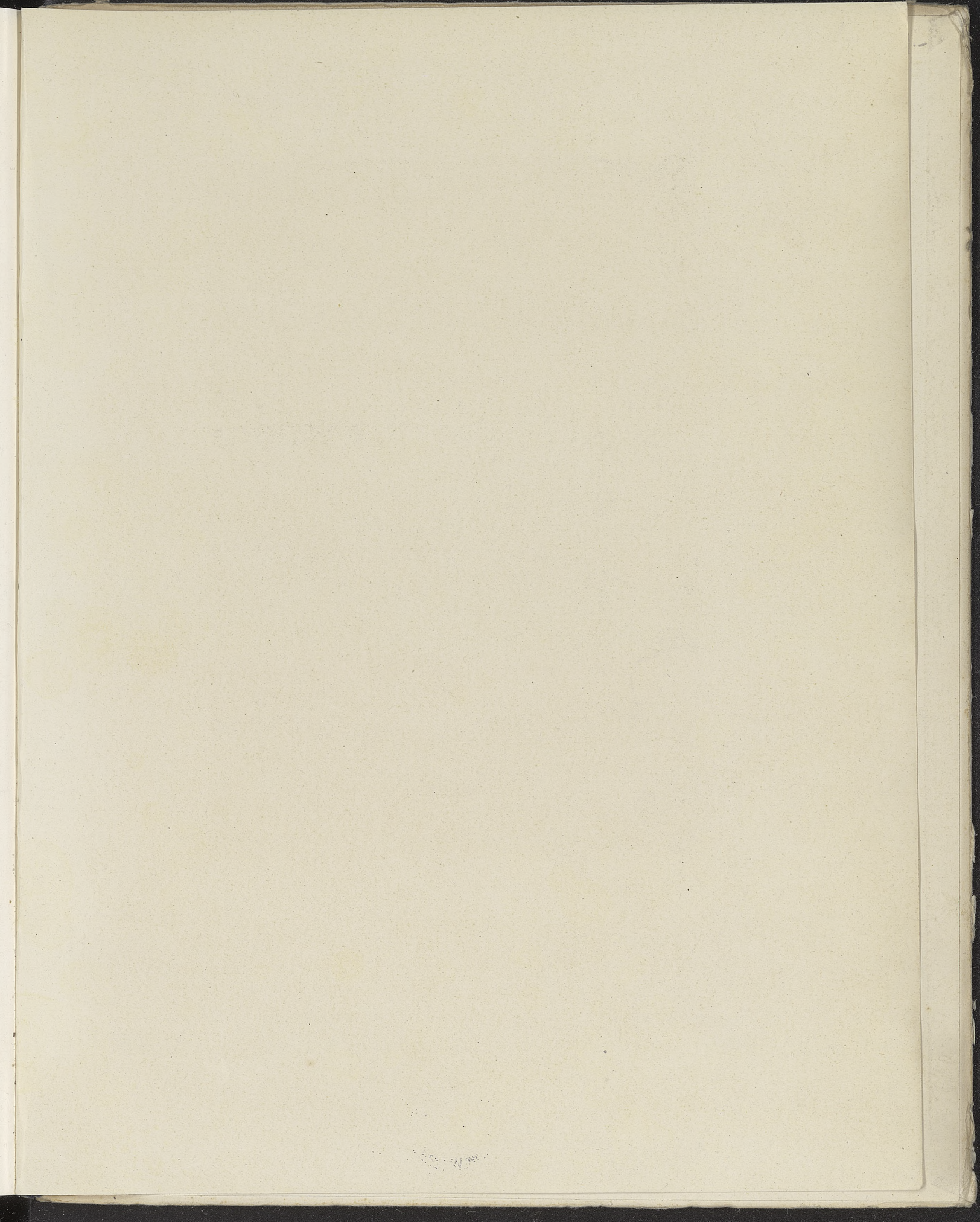
ÉCRITURE, CACHET ET MONOGRAMMES DE L'ARTISTE

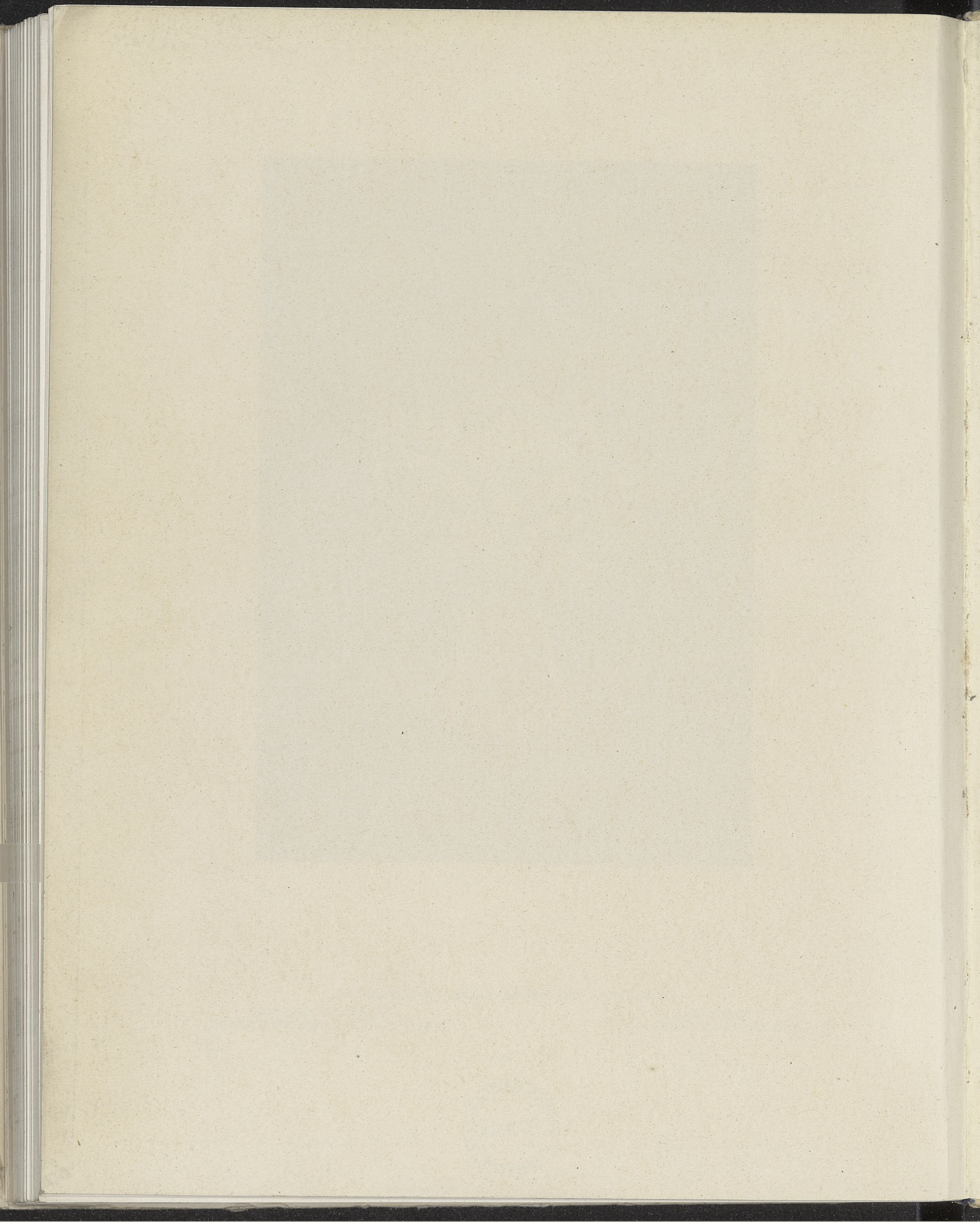
THE ARTIST'S HANDWRITING, SIGN MANUAL AND MONOGRAMS

SILBERBECHER (LETZTE ARBEIT DES KÜNSTLERS)

GOBELET EN ARGENT
(DERNIER TRAVAIL DE L'ARTISTE)

SILVER GOBLET
(THE ARTIST'S LAST WORK)






P E CH E